# ИСКУССТВО КИНО

2 0 1 3

ПЕРВЫЙ КАНАЛ
ИСКУССТВО ТЕЛЕВИДЕНИЯ

РЕН

# ЧЕСТНЫЕ НОВОСТИ

НОВОСТИ 24

**23:30**

**ИТОГОВЫЙ ВЫПУСК**

www.ren-tv.com

СВИДЕТЕЛЬСТВО О РЕГИСТРАЦИИ СМИ
ЭЛ № ФС77-48168 ОТ 30.12.2011 Г. РЕКЛАМА.

Анализируя сегодняшнюю российскую культуру, журнал старается держать в фокусе внимания проблему художественного языка в разных видах искусства. Поэтике, способной воплотить время, поискам нового языка, на котором могла бы говорить новая реальность, посвящен «круглый стол», где высказываются авторитетные специалисты в области отечественного театра, кино, музыки, contemporary art (рубрика «Здесь и теперь»).

Продолжением этого разговора стала и беседа Зары Абдуллаевой с Дмитрием Волкостреловым, молодым театральным режиссером, творчество которого принципиально важно для размышлений на тему сегодняшней актуальной эстетики (рубрика «Имена»). Исследование тенденций последнего года, проявивших себя в спектаклях «Золотой маски», в поисках «новой драмы», в опытах ярко дебютировавшего художника и кинорежиссера Дмитрия Венкова, в фильмах текущего репертуара, также развивает, подтверждает или опровергает многое из того, о чем говорят участники открывающего номер «круглого стола».

Вторая сквозная тема, хотя и косвенно, но совершенно очевидно связанная с первой, — миф о враге, живущий в нашем сознании, укорененный в кодах культуры, сильно подпитывающий, а порой и определяющий и содержание, и форму отечественного искусства. О модификации, о разных аспектах функционирования этого мифа идет речь в диалоге Бориса Дубина и Даниила Дондурея, а также в статье Сергея Эрлиха («Разборы»). Свое художественное видение этой проблемы в историческом контексте представляет Гриша Брускин, чья выставка «Время «Ч» во многом подтолкнула нас к осмыслению темы «враждебность Другого» как на территории жизненных конфликтов, так и в дискурсе конфликта в искусстве.

В «Публикациях» неожиданный эксперимент: мы печатаем обычно не доходящие до читателя сценарные синопсисы; их автор — лауреат конкурса «Личное дело»-2010 Андрей Мигачев. А в «Чтении» — сценарии участников шорт-листа «Личное дело»-2012.

# СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №5/2013

## ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ


5

АНДРЕЙ ЕРОФЕЕВ — ЮЛИЯ БЕДЕРОВА — ОЛЕГ ЗИНЦОВ
**Все похоже на 1913 год**
Новая поэтика: имитация протеста
Беседу ведут Даниил Дондурей и Нина Зархи


## РЕПЕРТУАР

25

ЕЛЕНА СТИШОВА
**Адреналин**
«Легенда № 17», режиссер Николай Лебедев

30

СЕРГЕЙ СЫЧЕВ
**Как заслужить любовь родины**
**«Легенда № 17»**, режиссер Николай Лебедев

34

КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
**Серый класс как телепроект**
**«Нелюбимая»**, режиссер Артем Насыбулин
**«Бабье лето»**, режиссер Анатолий Матешко
**«Любовь из пробирки»**, режиссеры Илья Хотиненко, Сергей Гиргель

39

НИНА СПУТНИЦКАЯ
**Гендер: великий и ужасный**
**«Оз: Великий и Ужасный»**, режиссер Сэм Рэйми

44

НИНА ЦЫРКУН
**Обращение Тони Старка**
**«Железный человек—3»**, режиссер Шейн Блэк


## РАЗБОРЫ

49

КРИСТИНА МАТВИЕНКО
**Аттракцион и опыт**
О радикализации театрального языка

54

ТИМУР ХАКИМОВ
**Обнуление ноль-позиции**


## ИМЕНА

59

ДМИТРИЙ ВОЛКОСТРЕЛОВ:
**«...Не думать о зрителе»**
Беседу ведет Зара Абдуллаева

73
ДМИТРИЙ ВЕНКОВ:
**«Каждый еще не стал художником»**
Беседу ведет и комментирует Тимур Хакимов

81
ДЖЕЙМС МАРШ:
**«С помощью фильма я отомстил отцу»**
Интервью ведет Людмила Литвишко


## Р А З Б О Р Ы

91
ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — БОРИС ДУБИН
**Сплочение через противостояние**
О технологии поиска врага

98
СЕРГЕЙ ЭРЛИХ
**Уроки конспирологии**


## О П Ы Т

109
ГРИША БРУСКИН
**Время «Ч»**


## П У Б Л И К А Ц И И

125
АНДРЕЙ МИГАЧЕВ
**Медовый месяц**
**Телега**
**Смычок**
Три синопсиса


## Ч Т Е Н И Е

137
СЕРГЕЙ ЮДАКОВ
**Река...**
Сценарий

159
АНАСТАСИЯ МАЛЕЙКО
**Один день из жизни Лилички**
Сценарий


## S U M M A R Y


174

# ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

Владимир Татлин.
Модель памятника
Интернационалу

АНДРЕЙ ЕРОФЕЕВ — ЮЛИЯ БЕДЕРОВА — ОЛЕГ ЗИНЦОВ

# Все похоже на 1913 год

**НОВАЯ ПОЭТИКА: ИМИТАЦИЯ ПРОТЕСТА**

**БЕСЕДУ ВЕДУТ ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ И НИНА ЗАРХИ**

**Даниил Дондурей.** Существуют непреодолимые цеховые перегородки, которые явно или неосознанно членят-зонируют общее культурное пространство нашей страны. Сегодня, мне кажется, у нас не хватает необходимой, если можно так выразиться, «наружной» рефлексии по отношению к общим содержательным пересечениям, касающимся самых разных аспектов художественного производства, включая атмосферу творческой деятельности. В связи с этим мы хотели поговорить о «текущем моменте» из-за границы каждого отдельного цеха. Ответить на вопросы, быть может, простые, но нуждающиеся в некотором прояснении.

И в частности: мне кажется, что сегодня пока еще не появился адекватный нашему времени художественный язык. По каким-то причинам не выращивается необходимое для понимания происходящего племя безумцев. Да и рынок культуры путает нас своими невнятными функциями. И вот еще: мы знаем, что разного рода запреты, которые всегда очень активно формировали российское содержательное поле, — связанные с тоталитарной хваткой власти, с претензиями церкви, с устойчивыми конвенциями по поводу правильного языка — академического, авангардного, другого, — в России всегда были, как это ни покажется странным, достаточно культуротворны. Гласные и негласные, они в определенном смысле «вдохновляли» Эфроса и Товстоногова, Хуциева и Тарковского, Шостаковича и Шнитке да любого талантливого художника заниматься тонкими материями. Всегда преодолевая любое давление на него. Часто — с большой пользой для творчества.

Сегодня, в сущности, предписаний власти, влезающих в каждое произведение, нет. Сурков или Володин не делают работу Жданова или Суслова. В связи с этим, на ваш взгляд, что на самом деле происходит со свободой авторского высказывания? Ущемлена ли она? Мы еще поговорим с вами и про рынок. Это, конечно, тоже очень мощный игрок на этом поприще. В том числе и на поле формирования хорошо или плохо продающихся репутаций.

Мой вопрос: не является ли отсутствие настоящей цензуры, можно сказать, тяжелым испытанием для разных видов нынешней культуры? Снятие ограничений — содержательных, стилевых, связанных с тем, что ты можешь запросто надеть майку с Путиным в спектакле Серебренникова, можешь почти все что угодно сделать, про все говорить... В любой форме: в подвале, в Мариинском театре, в заводском цеху, во Дворце съездов — пожалуйста. Задам топорный вопрос: где теперь находится смутное место цензуры, как она работает? Какую в связи с этим роль выполняет жаждущий хороших продаж рынок, который в качестве оператора культуры или ее агента действует довольно хитро?

**Андрей Ерофеев.** Вы с этим вопросом опоздали на пятнадцать лет. Заявить, что сегодня в России нет цензуры, — это, по-моему, нонсенс.

**Д.Дондурей.** Наверное. Но за пятнадцать лет что-то такое, для вас очевидное, произошло, чего я не заметил? Наверняка что-то пропустил. Может быть, какие-то другие, «слабые», как говорят в электроэнергетике, токи идут в культуре, никак не связанные с тем, что беспокоит так называемый думающий

Арт-группа AES+F. «Священная аллегория»

класс. Какой язык нужен для выражения всего того, что мы так сильно переживаем? В культуре — где они, свидетельства, вопросы, версии ответов на них эпохи Болотной?

**Юлия Бедерова.** Если и был недолгий момент, когда все ощущали отсутствие цензуры, то сейчас он проходит. И ее восстановление в культурной сфере во многом происходит снизу, со стороны публики и по ее собственному желанию. Полной свободы художника от цензурирующей публики, собственно, никакой и нет. А теперь еще яснее видно, как в ней частично концентрируется ограничительная функция, как именно публика устанавливает запреты.

**Д.Дондурей.** Именно публика сегодня работает Сусловым?

**Ю.Бедерова.** Да, хотя разговор о цензурирующей роли публики и разговор о рынке взаимосвязаны. Интересно, что система сложившихся культурных ожиданий потребителя может как помогать, так и мешать коммерческому успеху, уменьшать потенциал востребованности чего-либо. Речь идет даже не столько об эстетических, сколько о своего рода этических ожиданиях. Например, публика запросто может не быть признательна художнику, если он нарушает ее ожидания. Когда, например, лишает ее возможности поклонения. В классической музыке это, может быть, один из самых важных моментов взаимосвязи художника и публики. Одни хотят восхищаться, другие обязаны оправдывать такие ожидания. Делать так, чтобы слушатель мог именно восхищаться, в традиционном смысле слова, чтобы не разрушался стереотип ситуации.

**Д.Дондурей.** Ценная, видимо, для слушателя конвенция. Эти ожидания консервативны, на ваш взгляд, как эксперта?

**Ю.Бедерова.** Конечно. Любопытно, что даже в ситуации с современной композиторской музыкой, в которой основные категории — это новаторство, выработка нового языка и так далее, такие ожидания восхитительного соответствия, гарантированная возможность поклонения новизне тоже оказываются консервативными. И современная композиторская музыка на каком-то этапе превращается в невероятно консервативную, традиционную вещь.
**Д.Дондурей.** Чтобы продаваться?
**Ю.Бедерова.** Продажи там небольшие. Чтобы оставаться собой и успешно самовоспроизводиться. Просто чтобы существовать как факт культуры. Это стратегия самовоспроизводства новизны, которая не имеет ценности за рамками цеха, превращается в подчеркнуто традиционалистскую стратегию. Поэтому развитие направлено именно в межцеховую сторону, так легче уйти от навязчиво комфортной системы соответствия ожиданиям публики.
**Д.Дондурей.** А какие-то механизмы, работающие на опережение, есть, связанные, скажем, с тем, что ты должен не попасться в эти ловушки, уклониться, создавать новые или, скажем, работать только с западными ожиданиями? Какие-то прообразы действий по нарушению имеющихся правил и созданию новых?
**Ю.Бедерова.** Скорее это попытки выхода из запрограммированных систем именно в межцеховую сторону: люди просто уходят из традиционных практик — например, из концертных залов, филармоний, двигаются куда-нибудь в межцеховые области.
**Д.Дондурей.** Работают в театре, в кино, в балете?
**Нина Зархи.** Видеоперформансы, звучащие инсталляции...
**Ю.Бедерова.** И все это — уже не чисто музыкальные практики.
**Олег Зинцов.** А можно сказать, что это повышение — внутри многих цехов — статуса любых перформативных практик? Я имею в виду, собрание людей ради каких-то коллективных действий самого разного толка?
**Ю.Бедерова.** Да. Главное, кажется, не называть проект концертом или спектаклем.
**Н.Зархи.** Как говорит театральный режиссер Дмитрий Волкострелов: «Театр как театр — боже упаси!» От спектакля надо бежать быстрее лани...
**Д.Дондурей.** А может, это борьба не с ожиданиями публики, а с традиционными институциями, которые за несколько веков окостенели? Борьба со спектаклем, концертом, с филармоническим залом, с посещением кинотеатра, вернисажа? С предписаниями, которые сложились в XIX веке, а авторы в XXI веке не хотят им следовать?
**Ю.Бедерова.** Наверняка все взаимосвязано. Концертные залы и филармонии формируют репертуарную рамку, исходя из коммерческих соображений. И она очень узкая. Исполнителю не рекомендуется за нее выходить: «Мы это не продадим».
**О.Зинцов.** Здесь происходит это важное разделение — если говорить об обособленности разных видов искусства и людей, принадлежащих к разным художественным практикам, способам авторского высказывания. Те люди, которые держатся за свои цеха, как раз в массе своей представляют консервативный электорат этого вида искусства. А тех, кто стремится выходить за рамки своего жанра, вида искусства, объединяться с людьми из других областей и выстраивать какие-то коллективные действия, мы, как правило, обозначаем как современных художников. Действует естественная сегрегация, разделение на фракции. Она обоснована не идеологически, а, очевидно, самим способом нынешнего художественного мышления.
**Н.Зархи.** Я думаю, исходный импульс здесь — поиск языка, способного выразить время. И автору совершенно не важно, из каких цехов он хватает что-то подходящее. Я не уверена, что современные художники — это всегда те, кто выходит за пределы своего цеха. Тут градации, по-моему, совсем другие. Или критерии «архаизма» и «новаторства».

**А.Ерофеев.** В России сегодня сильнейшая цензура, причем не на отдельные темы или типы искусства, а вообще на деятельность художника. В России запрещен настоящий художник. А разрешен персонаж, на него смутно похожий, — не очень художник или почти не художник. Вы сказали, что эта ситуация типична для России, что здесь всегда искусство было под прессом. Не всегда. Например, если взять XIX век, то художник в России имел значительное присутствие. Передвижники, о которых у нас тут столько пели в советское время, выставлялись по разным российским городам, их работы закупались в императорскую коллекцию. Репин, Верещагин, Крамской были фигурами известными, их высказывания были слышны. Да, они говорили о вещах, о которых не хотели слушать. Бурлаки, например. Их никто не хотел замечать. Но передвижники вытащили эту тему. Как и аресты революционеров, разгул пьяных попов и так далее. Эти картины смотрели и знали. Другое дело — какие делались выводы, но во всяком случае это высказывание было слышно.

Мне кажется, сегодня мы имеем дело с властью, которая за художником не признает права на существенное высказывание. И в этом смысле построена цензура. Это, конечно, прежде всего политическая проблема, а не вопрос консерватизма институций или неразвитости вкуса у общества. Несколько лет назад российская власть наконец нащупала социально близкие ей слои — необразованную, обскурантистскую часть русского общества, — которые она сознательно поддерживает в этом невежественном состоянии, то есть лишает образования. Проговорена, прописана ли в документах эта политика обскурантизации населения? Наверное, в Кремле позаботились не оставлять следов. Но мы видим, в какую сторону идет изменение учебных пособий, подготовка учителей, подавление независимости и самого разнообразия школ. Мы наблюдаем также поощрение фиктивных диссертаций, никому не нужных научных исследований. Внедрение в учебный процесс неактуальных программ, вытащенных из нафталина царских или советских времен. Что же касается искусства в самом широком смысле слова, то оно вообще изъято их учебного процесса. Вот само собой и получается, что новое поколение русских людей с языками и сюжетами искусства не знакомо, что фигура художника в нашем обществе маргинализирована и оклеветана. Он, конечно, может где-то там присутствовать, но мы его не должны слышать, а если услышим, то — подавим. И подавляем иногда даже не только благородным цензурным запретом, а грубо, брутально, физическим наездом. Эти ряженые казаки, которые нагрянули к Пиотровскому в Эрмитаж, — вы что, думаете, это сами казаки на каком-то своем хуторе посовещались и решили отреагировать на инсталляцию братьев Чепменов? Власть сначала поставила на агрессивную люмпенизированную (ею же самой) молодежь. Но «Наши» стали слишком откровенно походить на гитлерюгенд. И тогда перешли на казаков, которые-де, мол, изначально такие мракобесы, погромщики «от природы» или от «господа Бога». Всем нам ясно, что эти люди кем-то строятся в «ударные отряды», подпитываются финансово. И кто-то — думаю, достаточно просто будет потом установить, кто именно, — проводит урок диффамации этим казакам. То есть намеренного злостного искажения месседжа художника. А иначе казаки не пойдут. И омоновцы не пойдут. И православные тоже не возбудятся на митинги и на «стояния». Как же без пропагандистской артподготовки? Вот художника вновь представляют в самом неприглядном виде: пьяница, развратник. Богохульник, сатанист. Хулиган. Искусство опять, как в советские времена, официально объявлено хулиганством. Вот такую мы сегодня имеем систему. Это цензура очень откровенная, цензура клеветы, запугивания и физического подавления. Другое дело, что она в своих физически-репрессивных формах не носит пока массового характера.

**О.Зинцов.** С одной стороны, эти проявления точечные, с другой — они массово порождают абсурдизацию. Это цензура абсурда — не известно, что имен-

но в следующий момент окажется нежелательным и неприемлемым. Куда в следующий момент выпустят клоунов, на что их натравят. И это создает ситуацию неопределенности и вообще бардака — для обывателя, который за всем этим наблюдает. С одной стороны, это не понятно, какие художники, с другой — клоуны-казаки, ряженые. И для обывателя одно другого стоит. Ситуация смешения всего со всем как раз, мне кажется, тоже является цензурирующим фактором, который направлен на уничтожение критериев, смысла, цели, чего угодно.

**Д.Дондурей.** Сбиты критерии, поломаны иерархии...

**О.Зинцов.** Они размыты. Не понятно, зачем художник делает то, что он делает, как делает. Просто все это растворяется в потоке санкционированного властью абсурда. Все эти думские законы имеют такой же характер.

**Ю.Бедерова.** Непредсказуемость, мне кажется, преувеличена. Если подумать, можно даже карту нарисовать — куда в следующий раз атака будет направлена. Мы можем ошибиться в порядке, в очередности этих действий, но нарисовать такую карту легко. О непредсказуемости можно говорить только в том смысле, что есть варианты: пронесет или не пронесет...

**О.Зинцов.** Я имел в виду скорее тип претензий. Они сами по себе настолько глупы и ничтожны, что их невозможно воспринимать всерьез. Но собственными глупостью и ничтожеством эти претензии пытаются обессмыслить то, к чему они предъявлены. Это такая работа — на обессмысливание всего.

**А.Ерофеев.** В послемедведевское время закончилась ставка на верных старых слуг власти, наделенных всеми регалиями и полномочиями, — Глазунов, Шилов, Церетели. Эти люди властью, можно сказать, отодвинуты, на них поставлен жирный крест. Они пока не лишились своих музеев, но уже не имеют права голоса. А взамен им власть ищет, выдвигает...

**Н.Зархи.** Маргиналов?

**А.Ерофеев.** Нет, почему же маргиналов? Берутся люди из «правильного» списка. Есть некий список людей, действительно больших, настоящих художников. Сегодняшняя политика в сфере изобразительного искусства напоминает мне сталинскую по отношению к писателям. Достаточно сложными, перекрестными путями вычленяются несколько персонажей, которые получают поддержку. Это «кредибельные» люди, признанные и местным высшим обществом, и зарубежным артмиром. Например, знаменитая арт-группа AES+F. Они делают великолепные вещи, но — как бы ни о чем. Недавно состоялась их выставка на весь большой Манеж. Чего там только не было — живописные картины, и видео, и скульптуры, и фото. И видеоэкраны размером в кинотеатр. Но ни слова ни по одной насущной проблеме. Были явлены чьи-то скрытые желания и мании — страсть к юной обнаженной натуре, которая была дана очень даже откровенно, страсть к оружию, к наблюдению катастроф. Утверждается, что это, мол, критика массовой культуры, как сейчас принято говорить, «общества спектакля».

**О.Зинцов.** И на них не натравливают казаков.

**А.Ерофеев.** Нет, конечно. И очень понятно почему. Если сравнить AES+F с братьями Чепменами, то видно, что в Эрмитаже устрашающий спектакль был развязан по делу: там зрителю дано было телесно пережить фашизм, а в Манеже — просто шоу. Хорошим художникам разрешили сделать пустышку. За пустышку получаешь Манеж. За содержательное высказывание — казаков.

**Д.Дондурей.** У власти есть классовое чутье.

**А.Ерофеев.** Сейчас один за другим «обкатываются» на пробу несколько художников: подойдут — не подойдут для договорных отношений с властью. Вот с AES+F уже получилось. Теперь берутся за выдающегося художника-архитектора Александра Бродского, он следующий на очередь в Манеж. Бродский — продолжатель дела Ильи Кабакова. С самим Кабаковым тоже, кстати, попробовали, но он как-то не пожелал «врубаться», обозвал наше хорошее общество «розовым гноем» и сделал такую инсталляцию, что всех

стошнило. Поэтому Кабакову сказали: извините, с вами всё. Теперь пробуют Эрика Булатова. Из рук министра дали ему премию. Присматриваются к картинам, чтобы опять-таки сделать огромную помпезную выставку и как бы ни о чем. Собственно в этом и состоит сюжет договора — в приватном пространстве, где нет телекамер, где ты надежно отрезан от общества, делай что хочешь, хоть режь себе горло, хоть кляни «кровавый режим», а в публичном — только лояльные пустячки, изящные безделушки. Такой советский прием обработки знаменитостей (Пастернака, Ахматовой, потом Евтушенко, Окуджавы и Вознесенского) неверно называть мягкой нейтрализацией. Под столом у переговорщиков всегда имелся нож (или компромат), который время от времени они демонстрировали маэстро. А дальше сам думай: либо сотрудничай, либо катись к чертовой бабушке.

**Д.Дондурей.** Но этот шанс есть и сегодня.

**А.Ерофеев.** Есть. Шанс при правильном поведении получить звание местного гения. Гения без творчества.

**Д.Дондурей.** Это такой своеобразный ангажемент?

**А.Ерофеев.** Совершенно верно. Отсюда и премии, и Манежи.

**Д.Дондурей.** Может, это такой особый рынок, другой, не денежный, но очень важный, который потом будет капитализирован?

**А.Ерофеев.** Наверное. Следующий шаг для корпуса разрешенно-послушного искусства, созданного руками международно признанных авторитетов, — это госзаказ. Но этот шаг пока не сделан. По-видимому, обе стороны еще не совсем к нему готовы.

**Н.Зархи.** Это разрешенное, незаметно становящееся послушным, а потом и «Триумф»альным — российское ноу-хау. Очень быстрый процесс, понятно, он и на Западе происходит. Там — не власть, конечно, но рынок и ожидания публики — тоже лихо адаптируют, условно говоря, андерграунд, альтернативное искусство. Но все-таки столь активно, как у нас, так институционально, так сверху и снизу одновременно — этого не делается. У нас то, что называется сначала артхаусом для узкого круга, «экспериментом для подвала», без труда смыкается с гламуром, а гламур у нас абсолютно равен официальному кремлевскому искусству, ведь власть сегодня не в Малый театр ходит, а туда, где пахнет дорогими духами. Даже если это цех фабричный и выставлены ведра со швабрами. Это необязательно Манеж, в который стоит очередь, это может быть узкая аудитория. Но она будет так подпитана, так информационно промоутирована, так подана как хороший тон, что очень скоро начинает себя чувствовать официально модной. И вот эта цензура моды — фантастическая вещь.

**О.Зинцов.** О чем мы почти забыли, так это о цензуре формы, которая была в СССР. Возможно высказывание на любом художественном языке. Но осталась (и мутировала) цензура содержания.

**Н.Зархи.** Верно. Еще и потому, что включился Интернет. Скорость и информативность стали содержанием.

**О.Зинцов.** У меня вопрос к Андрею Ерофееву. То, о чем вы сейчас рассказывали, — это, на ваш взгляд, возвращение к советской системе или это другая история?

**А.Ерофеев.** Да, своего рода римейк советских «генералов культуры». Причем интересно, что прошлое десятилетие дало выход нескольким откровенным, я бы сказал, вдохновенным конформистам. Дуэт Виноградов и Дубосарский, например. Они выставили в Манеже лет десять назад огромный российский флаг — картину метров пятнадцать-двадцать в длину. Ну и прочее в таком же духе — веселые политики, радостные бизнесмены, счастливые дети, даже звери и те улыбающиеся...

**Н.Зархи.** Они ведь всегда себя страхуют объявленной двусмысленностью, ироничностью, намеком на другой, протестный смысл.

**А.Ерофеев.** Они все и всегда так говорят. Ирония как индульгенция.

**Д.Дондурей.** Маленькое свидетельство. В предбаннике резиденции Дмитрия Медведева, на Рублевке, среди прочего висят как раз Дубосарский и Виноградов.

**А.Ерофеев.** На самом деле по языку своему их высказывание абсолютно неиронично, оно апологетично. Другой пример яростного конформизма — Алексей Беляев-Гинтовт. Звезды Кремля, военные колонны на марше, ракеты на боевом дежурстве с двуглавыми орлами на бортах и все такое прочее. Целый выводок таких художников, готовых к коллаборационизму, радостно

«Сон в летнюю ночь», режиссер Кристофер Олден. Московский академический музыкальный театр имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко

*Фото Вадима Лапина*

кинулся, мол, давайте стены! Но их вежливо отодвинули на позиции даже не полковников, а майоров.

**Д.Дондурей.** Какой тут критерий?

**А.Ерофеев.** Нельзя слишком впрямую служить. Должна быть выдержана поза независимого героя.

**Д.Дондурей.** Когда к нам приезжают отборщики международных фестивалей, они смотрят достаточно свободное кино. Очень жесткое по отношению к нынешней реальности. Фильмы Хлебникова, Сигарева, Балабанова... Режиссеры запросто снимают беспредельно критическое кино. Как-то это уживается с финансовым благоволением властей. Нет в Москве запрещенных пьес, все что угодно выставляется. Мы же с вами сейчас не говорим об эстетически неразвитом народе...

**А.Ерофеев.** Почему не говорим? Как раз о нем и говорим.

**О.Зинцов.** Сколько людей посмотрит фильм Хлебникова и сколько — «Легенду № 17» про хоккеиста Харламова? Это же несравнимые аудитории. Кроме того, по фильму про хоккеиста видны стратегии возвращения к определенного сорта мифологии.

**А.Ерофеев.** Мы говорим про ситуацию, которую можно обозначить так: «власть, художник и народ». Если говорить о десяти или даже десяти тысячах почитателей таланта того или иного нашего автора, то тут, конечно, особенной цензуры нет. Но от массива населения, от народа художник отрезан, он вообще не имеет права выйти к нему и что-то сказать. Конструктивного диалога с населением не получается. Он всячески и намеренно срывается. Потому что месседж художника — это серьезная угроза для бюрократической массы. И в этом огромное отличие нашей ситуации от европейской, где художник — один из участников осмысления и активных трансформаций общества.

**Н.Зархи.** Мне кажется, в contemporary art, может, так и есть, оно всегда работает на хорошо знакомую — свою аудиторию. Что касается кино и, как мне кажется, театра, это не совсем так. Это, скорее, все-таки внутренние проблемы художников. Ясность протестного адреса была, как бы архаично это ни звучало, не только контентообразующей, но буквально вынуждающей к поиску другой эстетики, языка, невозможного без подтекста, метафоры лихо читались зрителем даже там, где автор их не предлагал. Но есть и еще одна сторона протестно-социальной проблемы. Сам язык, резко разрушающий норму, срифмованную в восприятии с официозом, с застоем, с разрешенным властью «реализмом», был — или казался — протестом и вызовом. Сегодня трудное время — радикальность языка намертво сцеплена с буржуазной модой на «не-норму». Хотя подлинное от выморочного отличить все же можно. Узкому кругу воспринимающих. Сегодня кино- и театральный художник часто не работает впрямую на политическое высказывание, потому что не очень понимает, против чего: «не было бы хуже». А если работает, то быстро разочаровывается. На произведениях «протеста» радостно хохочут те, с кем они борются.

**О.Зинцов.** Можно работать, как «Театр.doc». Совершенно впрямую.

**Н.Зархи.** Да. Но для маленькой аудитории — в зале пятьдесят человек. Публицистика прямая, для студентов-аспирантов, или — «радикальный» в смысле скандальный гламур по 300 евро за билет. Протест-капустник — сегодня он безобиден, как «Аншлаг».

**А.Ерофеев.** Протест — это же совсем не обязательно политическое высказывание против Путина. Это проявление безоглядной критики, не ограниченной условностями и корректностью конторы. Так или иначе, любое высказывание художника есть протестное высказывание.

**Д.Дондурей.** Это было всегда?

**А.Ерофеев.** Обычно критичность противопоставляют утопичности, обращенности к обществам будущего. Но теперь мы далеки от этих мечтаний.

У нас есть именно протестное экспертное высказывание: отбор, отсев важного из груды мусора. Протестное высказывание всегда неприятно и неудобно для любого уровня управленцев. Но западный, европейский человек согласен его слушать, понимая, что это ценное знание, а вот российский управленец не согласен его воспринимать. Он по своей органике не приемлет прежде всего саму форму высказывания, то есть нестандартизированный язык.

**Н.Зархи.** Уже приемлет. Важна упаковка.

**О.Зинцов.** Почему все скандалы последнего времени связаны именно с contemporary art? Ни в театре, ни в кино ничего подобного нет. Эти искусства говорят на более или менее понятном обывателю языке — так или иначе рассказывают истории. А тут зритель имеет дело с непонятным языком, который в то же время подозрительно критичен. Я сейчас сам себе противоречу, потому что говорил о том, что больше нет цензуры формы, в основном — содержания. Но как тогда объяснить, почему реакция власти направлена на искусство, связанное с непонятным, с точки зрения обывателя, языком?

**А.Ерофеев.** Потому что именно современное искусство очень активно выходит за пределы своего пространства.

**О.Зинцов.** Больше вторгается в политическое поле?

**А.Ерофеев.** Не только. В разные поля. И в этом, собственно, и состоит сегодня его особенность — оно фактически всегда трансгрессивно. Вы ведь сами с этого начали, говоря, что есть такая тенденция — выскочить из пространства своей институции.

**Ю.Бедерова.** В моей епархии иначе вообще и самого высказывания не будет.

**А.Ерофеев.** В этом мы, наверное, можем констатировать общую ситуацию. Во всех видах искусства человек, который называет себя профессионалом и остается внутри своей области, обречен быть пародией или просто имитацией художника.

**Д.Дондурей.** Это пространство становится действительно гетто.

**О.Зинцов.** Да, даже если художник говорит о серьезных вещах.

**А.Ерофеев.** У AES+F мы видим картины, скульптуры, всё «как положено», и в то же время мы понимаем, что это на самом деле не то. Мы понимаем, что, чтобы соприкоснуться с реальностью, надо как раз выйти из картинки, из придуманного кино или литературного текста, из любого художественного объекта. Но вопрос — куда и как? Вот вам свежий пример. В первом номере журнала SNC (главный редактор Ксения Собчак), который вышел весной этого года, размещена последняя работа недавно погибшего Владислава Мамышева-Монро. Он выступил в образе трех знаменитых на всю Россию девушек — Кабаевой, Земфиры и Собчак — и от их имени дал откровенные интервью Познеру. Даже очень внимательный читатель, просматривая журнал, не сразу поймет мистификацию. Зато облик и высказывания девушек куда красноречивее, чем в обычных интервью.

Акция Монро — это не простая травестия. Это корректировка окружающей жизни. Разыгрывая разных персонажей, Монро их дегламуризует, снимает с них весь грим, все эти ботоксы, растяжки и прочее, вскрывает их подлинную сущность — представляя их так, как они, собственно, и должны были бы выглядеть, и приписывая им то, что они должны были бы сказать, но постеснялись. Вот вам настоящая критика массовой культуры. И в политическом искусстве мы видим сходные художественные решения. Пан-молебен группы Pussy Riot или фаллос на мосту группы «Война» задумывались также в качестве необъявленных перформансов как бы от лица населения, как действия, мимикрированные под реальность. Такова типичная сегодня стратегия живого художника.

**Н.Зархи.** Да. Но от того, что, скажем, кино и театр обращаются не к таким селебритиз, а, наоборот, к обычным людям, к незаметности...

**А.Ерофеев.** А почему наше кино не обращается к селебритиз? А вот европейское обращается! У нас поставили фильм про какого-нибудь политического деятеля? Про Горбачева или про Гайдара?

**Н.Зархи.** Во-первых, делают. Ничего, правда, выдающегося. А во-вторых, киноантропология — фильмы про обыденный трагизм русского человека и русского пути, который исследуют по-разному и Балабанов, и Сигарев, и Мизгирев, и Федорченко, и Германика, и Звягинцев, — это тоже и портрет реальности, и протест, яростный, порой отчаянный. И новый язык, разумеется, форма, которая, как блестяще заметил Леонтьев, есть «деспотизм внутренней идеи, не дающей материи разбегаться».

**Д.Дондурей.** Многие наши авторы говорят про отчаяние, трагизм, пустоту и безнадегу. Все названные авторы довольно успешны, и международный рынок и даже власть все это признают. Власть никому высказываться не препятствует. Звягинцев — самый награжденный из сегодняшних отечественных кинематографистов. Месседж всех этих художников: в нашей стране без морального опустошения жить нельзя, мы катимся к чудовищной катастрофе. С другой стороны, в театре, где мощнейшие рыночные и репутационные механизмы быстро адаптируются в области новых содержаний, — «Театру.doc» выдают «Маску» за «Маской». Они — молодцы, умные, не хотят переехать в театр на Таганку, заполучить еще пару дворцов. И правильно, потому что тогда к ним не приедут фестивальные отборщики ни из Эдинбурга, ни из Авиньона. Тут чуть ли не взаимовыгодное сосуществование: власть сидит со своими заморочками и интересами, а художники в спокойных местах — со своими.

**Н.Зархи.** Нет, они не так циничны.

**Д.Дондурей.** Не циничны. Но подсознательно все прекрасно понимают.

**А.Ерофеев.** А что они понимают?

**Д.Дондурей.** Что содержание их произведений, сама возможность высказывания напрямую связаны с повседневной практикой существования, с экономикой, отношениями с властью, с западным рынком, с их репутацией, со многими другими технологически работающими институциями культуры. Им тут важно не промахнуться.

**Н.Зархи.** Они очень точно знают своего зрителя — как ходящего к ним, так и потенциального. Прекрасно понимают, что на буржуазную публику работать не могут. Хотя время от времени к ним эта публика попадает, и тот же «Театр.doc» свою угловатость, обшарпанность и бедность куда-то — в другие, неподвальные сферы — продвигает, когда совокупность их малобюджетных качеств работает как бренд, а не как случайный сбой.

**А.Ерофеев.** У нас такая же ситуация. Происходят какие-то дебаты в сфере современной критики. Им предлагают «Ударник»: пожалуйста, огромный зал, там и трибуны, собирайтесь. Нет, они туда не пойдут. Потому что, как только они приходят туда, все начинается: эта тема не та, это мы не обсуждаем, то не показываем. Степень свободы сразу же резко падает с институциализацией.

**О.Зинцов.** В театре все просто. Если человек работает на большой площадке, в МХТ к примеру, он не может там делать то же, что в подвале.

**Д.Дондурей.** Но он сам так решает, по внутреннему, утвержденному в твоей среде, правилу. От Собянина люди не приходят к нему с предписаниями.

**О.Зинцов.** Но есть отношения, например, с руководителем театра. И это не вопрос цензуры, это просто человеческие отношения.

**Д.Дондурей.** А вот ради высказывания могли бы они, менее знаменитые, пойти в маленький театрик и там что-то сделать?

**О.Зинцов.** В любом случае люди, которые включены в систему театрального производства, вынуждены следовать правилам, соблюдать неписаные конвенции.

**Ю.Бедерова.** Большой театр делает, в принципе, все что угодно, другой вопрос что...

**Н.Зархи.** Большой делал «Дети Розенталя»...

**Ю.Бедерова.** Именно. Но это просто не продается. «Розенталь» не запрещен. Спектакль шел столько, сколько продавался, очень хорошо гастролировал на Западе, пресса была замечательная. Потом был снят, потому что уже не собирал аудиторию. И спектакли, например, Чернякова, которые закрывались постепенно, — это именно потому, что они просто вырабатывали ресурс своей публики. Театр, в свою очередь, например Большой, мог бы работать на опережение, на формирование интереса, ему стоило бы это делать, но, к сожалению, нет никакой работы с публикой.

«Школа для дураков», режиссер Юрий Погребничко. Московский театр «Около дома Станиславского»

**О.Зинцов.** Богомолов недавно выпустил в МХТ спектакль «Идеальный муж». Я его, к сожалению, еще не видел и не могу сказать, насколько он радикален и актуален. Но он считается политически очень острым и пользуется бешеной популярностью.

**Д.Дондурей.** У элитарных кругов.

**О.Зинцов.** Да нет, у всех кругов. Некорректно говорить о спектакле, которого не видел, но масса подробных и по большей части восторженных описаний говорят мне о том, что в карнавальных формах острое по меркам нашего театра высказывание приемлемо для любой публики, любого начальства. Но оно должно быть на сцене, то есть в рамках «культурного досуга».

**Н.Зархи.** Потому что, я же говорю, начальство смотрит это так, как будто смотрит «Аншлаг» и Петросяна. Смешно, и смех перекрывает опасность. Кроме того, начальство уже понимает, в отличие от советского, что искусство все равно ничего не решает и художник давно никакой не трибун для широких масс.

**Ю.Бедерова.** У меня тоже есть ощущение — если мы действительно не говорим о современном творчестве акционистского плана, а о каком-то конкрет-

ном искусстве, о рамочных, цеховых вещах — здесь все работает примерно как со СМИ, как с радио «Эхо Москвы», например. Его существование не опасно. У него столько-то слушателей, эта ограниченная аудитория, в общем, не очень расширяется, и такая радиостанция не опасна, по крайней мере, до определенного момента. И, видимо, искусство так же существует. Есть ощущение опасности активного смысла, как только он где-нибудь появляется. Кажется, что и власть, и общество понимают и соглашаются друг с другом: появление активного смысла всегда тревожно и травматично. И вот тут-то сразу возникают какие-нибудь казаки, даже в оперном театре.

**А.Ерофеев.** Особенно если активный смысл выскакивает за границы условностей данного вида искусства...

**Н.Зархи.** Но в центре Москвы идут и «БерлусПутин», и «Политеатр» — прямые высказывания про то, какая власть и что происходит. Художник, даже понимая, что это ничего не дает, может сейчас выйти и сказать все что угодно — и ничего ему не будет.

**Д.Дондурей.** Если это не попадает в телевизор — не страшно.

**Н.Зархи.** И многие начинают идти имитационно протестным путем. Мне кажется — я призываю вспомнить о языке, потому что вообще-то мы собирались поговорить о нем, — эти имитации протеста становятся коммерчески привлекательным, вполне безобидным заместителем смысла. Формальным. Например, «Король Лир» Богомолова. Он сделан мастерски. Но до сути нет шанса и нет настроения добраться — продираясь сквозь джунгли внешней радикальности. Я думаю, плотная завеса вызывающей формы — это, среди прочего, реакция режиссера на безразличие общества к смыслу, о котором мы говорим. На тотальное, всеобъемлющее «ну и что?!». Голые, лысые, женщины в ролях мужчин и т.п. — это часто задумывается как шоковая терапия, а оборачивается симуляцией.

**О.Зинцов.** Но тут театр не выходит за границы театра, как мы уже сейчас обсуждали. Он внутри театра нарушает многие табу, которые в очень консервативной театральной среде невероятно сильны. Он там их нарушает, вызывает скандал, но это местный скандал, который за рамки театрального сообщества вообще не выплескивается. Дальше никуда не идет.

**Д.Дондурей.** Общество его не чувствует.

**О.Зинцов.** Нет, конечно. Я думаю, и сам Богомолов вряд ли доволен тем, что он создал всего лишь локальный скандал. Он бы хотел большего, но как это сделать, оставаясь в рамках театра? С другой стороны, если говорить про конвенциональные формы высказывания, вот у нас есть суперуспешное шоу «Гражданин поэт», где критикуется власть, но оно представлено в форме эстрадной программы. В этом смысле ничего не нарушает. Больше того, выполняет полезную функцию, поскольку канализирует протестное состояние, недовольство.

**А.Ерофеев.** Ну это как Брехт... Совсем архаичные вещи.

**О.Зинцов.** Там Брехта нет, он все-таки по-другому устроен. Как раз то, что пытался делать Брехт, — это выстраивание активной позиции зрителя, а здесь этого нет. Здесь просто развлечение, а острота тем придает этому развлечению пикантность.

**А.Ерофеев.** Ну зажигательный месседж там есть, но это театральная эксцентрика...

**О.Зинцов.** Да, есть, но сама форма подачи нейтрализует его критический потенциал. Поэтому его никто не запрещает.

**А.Ерофеев.** Вернусь к теме художника, который действует за рамками объявленного произведения. Во-первых, он должен согласиться на анонимность. Он растворяется в толпе и воздействует на общество изнутри, как некий антибиотик или витамин. Если помните, была такая акция «Белый круг». Это же ясная пластическая фигура. Чисто художественный образ. Очертить Кремль, окружить, создать ситуацию, когда все узнают друг друга по этому цвету — од-

ни едут, другие стоят, третьи смотрят, и это действие длящееся, повторяющееся по кругу и, значит, создающее впечатление бесконечного шествия. Это же интересная сценография.

Так вот — тут не обошлось без художника. Второй пример, который мне представляется чрезвычайно удачным, — «Марш против подлецов», когда протестующим были предложены на входе шестьсот портретов депутатов, все эти лоснящиеся упитанные лица. Идут живые люди, над ними болтаются депутаты, между ними плакат — «Позор». Все понятно — совершенно ясный месседж для любого фотожурналиста и соответственно читателя газеты. Сразу понятно, о чем это шествие. Оно само себя репрезентировало. Удвоенная реальность — это же чисто художественная практика. Но это еще не все — предусмотрен и пластический сюжет в развитии: когда они доходят с этими портретами до конечной точки марша, с транспарантами надо что-то сделать. И художник, при горячей поддержке милиционеров и дворников, предлагает им огромный помойный бак. И тут полная импровизация: кто швыряет этот портрет, как штандарт, кто ломает, кто ставит как цветок в вазу. Получился коллективный портрет — инсталляция депутатов Государственной думы с пластическими комментариями публики. Пример несанкционированного паблик-арта.

**Д.Дондурей.** Но это для очень просвещенных, способных считывать образные системы.

**А.Ерофеев.** Для грамотных людей, умеющих читать тексты своей культуры. Но, извините, такими должны быть все граждане. Мы тут имеем дело с художником, который растворен, но действует. И это и есть, на мой взгляд, такая деликатная, эстетическая корректировка жизни. Удальцов стал было кричать: давайте, мол, сжигать! Но нет, его остановили сами митингующие: это, мол, лишнее.

**Д.Дондурей.** Удальцов сидит под арестом за то, что хотел радикального — сжигать систему, а художники, о которых вы говорите, придут на следующие митинги и будут дальше работать. Для системы они не очень опасны. Тут как с «Эхом Москвы» — в узких сегментах...

**А.Ерофеев.** Нет, это уже не узкий сегмент — десять тысяч человек манифестируют по центру Москвы, миллионы наблюдают их в Интернете. А Лоскутов в Новосибирске с «Монстрацией»? Если бы не было вмешательства и эстетической работы художника, то мы видели бы одни и те же снимки: автозак, полиция, какая-то девушка кричит. Сравните такой вот шаблон демонстрации с «Белым кольцом». Вот как выглядит социальная пластика нового искусства.

**Ю.Бедерова.** Есть место для репрезентации.

**А.Ерофеев.** Раньше было принято, что протестное искусство — это когда человек себя заживо поджигает на площади. Добровольная и символическая жертва перформансиста-одиночки. Но здесь предложена новая форма: массовый протестный хэппенинг как антитеза массовым официозным спектаклям на Поклонной. В ГИТИСе есть специализация «постановщик массовых действий» — вот откуда приходят эти художники, в частности Викентий Нилин, придумавший финал — с баком для Госдумы.

**Д.Дондурей.** Можно ли сделать вывод из этой части разговора, что серьезные, как сказала Юлия, проводники активного смысла, возникают вне пределов цехов? Только тогда, когда ты вышел за рамку театра, музыки, традиционного способа распространения и функционирования продажи...

**Ю.Бедерова.** По крайней мере, может быть, там, где эта рамка раскрывается.

**Д.Дондурей.** Ты можешь сам раскрыть ее...

**О.Зинцов.** Здесь должно быть двойное движение. С одной стороны, художника, с другой — он должен увидеть, в каком месте пересекать границу — вот важный момент. Где и как любые границы пересекать. Находить, а иногда и самому формировать точки их пересечения. Тогда это начинает работать. Был

такой документальный фильм про американского парня: он белый, из протестантской или католической семьи, ирландец по происхождению, он принял ислам, учился в Пакистане, потом вернулся в Америку и создал исламскую панк-группу, набрав каких-то совершенно невероятных персонажей вроде пакистанских панков-лесбиянок. Эта компания выкрасила автобус в зеленый цвет, поехала по всей Америке на исламский конгресс, устроила там панк-концерт. Герой этого фильма нарушил все возможные конвенции в самых разных областях. Нашел способы быть неприемлемым и для Америки,

Алексей Балабанов на съемках фильма «Я тоже хочу»

поскольку стал активным исламистом, и внутри ислама, потому что устроил провокацию.

**Ю.Бедерова.** Можно я тоже пример приведу? Большой театр, Черняков, «Руслан и Людмила». В Большом театре в рамках оперного искусства можно делать абсолютно все, в том числе радикальные вещи, и Серебренников может поставить «Золотого петушка»... И единственное, что может случиться, — православные подадут в суд, но они быстро его проиграют. Что происходит в истории с «Русланом и Людмилой»? Публика и чиновники, все вместе, сели и ждут открытия исторической сцены Большого театра. Ожидается событие политическое и духовное, я бы даже сказала.

**Д.Дондурей.** Знаковое.

**Ю.Бедерова.** Да. Но что оно для публики? Я имею в виду публику в широком смысле. Наконец откроется главный театр страны. Место, в котором человек получит гарантированно главный продукт, уже именно так маркированный. Дальше работать и думать зрителю не надо. В определенном смысле не важно, понравится или не понравится, ему уже как бы заранее нравится. Мы ждем открытия исторической сцены. Сперва правительственный концерт. Потом первая постановка — черняковский «Руслан и Людмила». Открывается занавес, и мы видим невероятную картину — «лепоту» в натуральную ве-

личину. В гигантском виде русские кокошники, бороды лопатами, все как полагается. Золото-бриллианты, все блестит, огромная толпа народу. Это потрясающая сцена. Аплодисменты. Нам явно обещают традиционное искусство, отчасти бессмысленное, отчасти трогательное, радость общения с идеалом, которую как раз публика и ждет больше всего и особенно здесь, на этой сцене. Увертюра заканчивается, и мы видим, как вся эта толпа разряженных персонажей, в кафтанах и сарафанах, выходит на авансцену и вдруг начинает аплодировать залу. В этот момент Черняков не выходит за границы оперного искусства, он раздвигает рамку, сразу ее открывает, прямо в самом начале, в том смысле, что он оперную историю превращает в активное высказывание по отношению к публике. А в концертной классической музыке, например, если ты не на Берлинской стене, то не очень понятно на самом деле, о чем таком внерамочном ты говоришь. Ты можешь говорить просто о жизни, фиксируешь ее биение. Или ты спишь — или живешь, там вот это очень важно. Более прямо сформулированные смыслы там появляются тогда, когда рамка раздвигается не жанрово — не тогда, когда одновременно играют на виолончели и ногами топают. Так она не раздвигается. А если сознательно ломается какая-то конвенция и художник принимается разговаривать именно с тем, кто его слушает. Тут важно, что возможные активные смыслы — скажем так, актуальный и вечный — друг другом не заменяются. Разговаривая с ожиданиями от всей этой ситуации — от открытия и так далее — и сказав что-то очень важное залу про него самого, режиссер дальше может разговаривать про любовь, про музыку, про стиль, рассказывать историю про Руслана и Людмилу как сказку, эпос или трагедию. Один смысл не заменяется другим. Если бы это произошло, то все это перестало бы быть искусством. И стало бы политической или социальной акцией.

**О.Зинцов.** Интересно еще, что в этом смысле наименьшим потенциалом обладает кино. Ему труднее всего выйти куда-то.

**Ю.Бедерова.** Разве не это происходит, когда, например, кино снимается так, что зритель путает и не знает, документальное это кино или художественное, когда происходит игра, смешение позиций...

**О.Зинцов.** Да. Но любое игровое кино само себя сразу помещает в ту нишу, где его посмотрят сто пятьдесят человек, ну и еще его провезут по десяти фестивалям. И всё. Никаким трансгрессивным потенциалом в этом смысле оно не обладает. О чем бы оно ни говорило. Хотя вот Осмоловский с Басковой пытались наладить альтернативный прокат своего фильма «За Маркса...», но не знаю, что у них получилось.

**Н.Зархи.** Ничего не получилось, потому что сегодня приезжать в деревню и вешать простыню, как когда-то...

**О.Зинцов.** То есть они какой угодно левый фильм могут сделать, но он не будет работать как левый, потому что не выйдет за рамки этой экранной простыни.

**Н.Зархи.** Не только в этом дело. Те, про кого фильм, сами себе в этом — социальном — качестве неинтересны. Протест, левизна, политическая активность — неинтересны тем, к кому должен был бы обращаться «левый» фильм. Значит, он — неизбежно — обращается к публике продвинутой, которая и должна — так, видимо, — повести за собой угнетенных рабочих. Это та аудитория, которую сегодня многие называют «постоянными клиентами кафе «Жан-Жак». Внутри Садового кольца. Что-то вроде нашего аналога французских gauche caviar — «леваки, которые любят икру».

**А.Ерофеев.** Итак, нынешняя ситуация описывается дилеммой: либо аут доор — почти анонимное творчество при активной поддержке населения, либо объявленное и сертифицированное искусство «авторитетов» в институциях. Последние, запираясь в собственных пространствах, все больше становятся подобиями, фикциями, похожестями. Произведенные ими тексты подчас очень значительны, но они последовательно и планомерно гасятся

институцией. Музей, выставочный или концертный зал играют роль нейтрализатора, прокладки, не дающей звучать даже очень тонким и пронзительным месседжам. По крайней мере, я говорю про музеи — они полностью растворяют любое художественное высказывание. Недавно в Париже я был в Институте арабского мира. Эта организация на две трети населена выходцами из этого мира. Выставка называется «Тело в исламской культуре». Красота наготы, прелести вуайеризма, соблазны, эротические танцы и позы совокуплений. Представляете, какой вызов! Институция обнажает тему, за которую не возьмется ни художник-одиночка (убьют!), ни государственная контора.

**Д.Дондурей.** Художественная институция выступает как художник. Это очень важно, совершенно новая идея.

**Н.Зархи.** В России такая выставка, ее идея, ее послание будут сразу же дезавуированы. Если в России официальная институция что-то крышует, что-то показывает — а рекомендация «смотреть всем» у нас сразу приписывается любому начинанию власти, — то это воспринимается как кремлевская история, и множество людей, которые могли бы пойти, не пойдут.

**А.Ерофеев.** Ну почему? Вот вам Эрмитаж и братья Чепмены. Кремль здесь ничего не крышует.

**Д.Дондурей.** Ну, там очень многое держалось на гигантском официальном статусе Пиотровского. Человека, который каждый месяц сопровождает Путина в разные места.

**А.Ерофеев.** Но тем не менее эта функция, конечно, чрезвычайно важна, очень полезна для власти и общества. Власть не может по-другому высказать определенные деликатные вещи, кроме как пользуясь такого рода посредничеством.

**Н.Зархи.** Совершенно верно. Потому что если у нас Музей кино это произведет, то там будут 86 человек.

**Д.Дондурей.** Я считаю, кстати, что власть совершенно не случайно десять лет не делает из Музея кино работающий институт. Она подсознательно, но, думаю, намеренно и точно это не делает.

И все-таки, согласитесь, внутри цехов очень мало каких-то радикальных высказываний, которые бы были обществом услышаны, взорвали его, стали предметом публичных дискуссий. Сегодня нет таких произведений. И таких художников. У Балабанова нет аудитории, зарубежные фестивали его не понимают, не берут, продвинутые молодые люди — где-то побоку со своими предпочтениями, радикальным театром мы тоже не избалованы.

**О.Зинцов.** Театр сейчас как раз немного оживился.

**Ю.Бедерова.** Очевидно, что «уровень громкости» искусства, конечно, падает. Его вообще как-то меньше слышно. Слабее слышимость искусства вообще, в этом, наверное, есть правда. Даже какие-то маленькие штуки, очень клевые и интересные, междужанровые или для специальной публики...

**Д.Дондурей.** ...не идут как месседж, как послание.

**Ю.Бедерова.** Впрочем, что мы имеем в виду, когда сокрушаемся: «об этом никто не говорит»? Кое-кто говорит.

**Н.Зархи.** В «Искусстве кино», кстати, были блестящие разборы фильмов Балабанова...

**Ю.Бедерова.** И насколько вообще существует это некое хоть сколько-нибудь гомогенное общество, о котором мы можем сказать, что если уж оно начало говорить, то, значит, заговорили. Тогда получается, что его просто нет.

**О.Зинцов.** Мы обращаемся к изолированности культурного поля в принципе.

**Д.Дондурей.** Вот именно.

**Ю.Бедерова.** Есть население и есть разного рода потребители продукции культуры.

**Д.Дондурей.** Культура сегодня настраивает систему своих коммуникаций таким образом, чтобы театралы жили с театром, музыканты с музыкой...

**Ю.Бедерова.** Не только культура, но и государство в значительной степени так настраивает.

**О.Зинцов.** Для нашего государства всегда было важно сделать синонимичными культуру и искусство. Загнать искусство в «культуру». У искусства всегда противоположный порыв — выйти за рамки культуры, преодолеть, сломать, заняться чем-то вне. Во многом современное искусство возникает на таком движении. Искусство манифестирует себя противоположностью официальному слову «культура» и заложенному в нем комплексу понятий и представлений. А государство, наоборот, стремится показать, что искусство, которое не укладывается в его понятие культуры, либо не существует вообще, либо это чудовищное попрание моральных норм и традиций, за которые тем удобней хвататься, что никто про них толком ничего не знает.

**Н.Зархи.** Если говорить о конкретике. Провинциальный театр. Там ведь общество, что называется, более консолидировано. Одни и те же люди ходят в консерваторию, на выставки, в театр и в кино. Там эти высказывания, скажем, с театральных подмостков о том, что происходит в нашем городе, который, ясное дело, модель страны, могут быть адекватны зрительским ожиданиям. Никому не запрещается, наверное, рассказывать о том, что происходит в городе Пензе или Саратове.

**О.Зинцов.** Я об этом ничего не знаю. С другой стороны, были случаи, когда спектакли запрещались за совершенно смехотворные вещи.

**Н.Зархи.** Да. Но я имею в виду посыл — «не могу молчать» — самих авторов, режиссеров: говорить о том, что происходит на улице. Есть он у них?

**О.Зинцов.** Говорить на каком-то адекватном языке — этого нет. Хотя эмиссары нового искусства работают в провинции. Драматург Саша Денисова очень смешно рассказывала, как делается verbatim в деревнях и маленьких городах. Новые художественные техники распространяются, драматурги и режиссеры пытаются найти контакт с населением, поговорить с человеком, который живет в маленьком городе, о его проблемах, его самого разговорить. Но это пока не очень заметная в культурном поле работа.

**Н.Зархи.** Кстати, вот вами упомянутая Саша Денисова, наш автор. Представить себе, что Саша Денисова — «подвал», «Театр.doc» — теперь второй человек в Театре Маяковского, прежде было невозможно. Это как-то отражается на том, что делает потом та же Саша Денисова, в широком смысле?

**О.Зинцов.** Этот процесс же только начинается. Это единичные примеры.

**Н.Зархи.** Как это начинается? Мы все свидетели процесса «улучшения жилищных условий» Серебренникова...

**О.Зинцов.** С Серебренниковым другая история. Он просветитель. Ему нравится то новое и модное, что сейчас предлагает европейский театр, он хочет, чтобы так же было и у нас. И, если судить по его курсу, он оказался хорошим педагогом. Его считают здесь радикальным художником, для многих театральных людей он до сих пор красная тряпка. При том, что он ведь очень умеренный по своим художественным стратегиям человек, совершенно не радикальный.

**А.Ерофеев.** У нас честно и открыто культурная политика вообще не сформулирована. Мы не знаем, к чему реально устремлен министр культуры и его команда. Вот вы говорите: институции потихоньку всасывают, поглощают андерграунд. А я как раз уверен в обратном. Власть делает все, чтобы сдержать новую культуру. Я вижу ее политику в том, чтобы прежде всего тормозить. Никакие художественные школы не поменялись, творческие союзы не поменялись.

**О.Зинцов.** Сейчас как раз активно появляются новые альтернативные школы.

**Д.Дондурей.** В кино тоже.

**А.Ерофеев.** Ну да, у художников появилась школа Родченко. Частная. Маленькая. Вы не станете же отрицать недостаток в обновленных образовательных институциях. Информационный момент тоже чрезвычайно ослаблен. Даже в советское время было больше выставок, чем сейчас. Это же позор какой-то — в Пушкинский привозят по одной, по пять картин, и это уже изображают как большое событие. А ведь без конца по всему миру ходят огромные выставочные проекты. Это тоже политика — отрезать народ от общения с живыми произведениями классики.

**Д.Дондурей.** Это изоляционистский процесс?

**А.Ерофеев.** Несомненно. И еще один момент: контрстратегии сдерживания культуры как противника. Надо подавить не в меру оживившийся авангард? Активно занялись реанимированием «национальной традиции русского реализма». Уже забыли, что он был критический, нонконформистский по духу.

**О.Зинцов.** Это как «русский психологический театр».

**А.Ерофеев.** И, соответственно, Государственный музей современного искусства опять отложен в долгий ящик, а вот музей нового русского реализма создан за пять минут. Со страшной скоростью в Ульяновске идет подготовка Премии имени Пластова, которая в денежном эквиваленте замыслена быть в десять раз больше Премии Кандинского.

Руководство страны не понимает позитивности художественного высказывания...

**Д.Дондурей.** ...Они и не боятся, потому что не понимают...

**А.Ерофеев.** ...и значения искусства для страны и для них самих. Эту позицию они, конечно, унаследовали от СССР.

**Д.Дондурей.** Скажите, а что же будет оставаться от нашего времени? Что будет презентировать его в большой Истории? Что мы будем видеть? Смешение иерархий? Жизнь в цехах? Как будет представлен 2013 год? Это что: куча-мала, помойка процессов, людей, бесконечный шум? Или все изолированы? Народ, воспитанный телевизором, — один. Народ, воспитанный Авиньонским и Каннским фестивалями, — другой?

**А.Ерофеев.** Повторение 1913 года.

**Д.Дондурей.** Это что? Перелом, переход, пустота? Что это в искусстве — 2013 год? Извините за наглый вопрос.

**Ю.Бедерова.** Мне кажется, это может выглядеть как переходный момент. Что-то в нем есть очень неопределенное, смутное, при всем ощущении замороженности ситуации. С одной стороны, мы видим какие-то безнадежные вещи, полную изоляцию одного искусства от другого, искусства самого по себе, а с другой — есть точки перехода.

**Д.Дондурей.** Переход — это всегда, кстати, надежда.

**Н.Зархи.** А мне кажется, что все будет, как есть.

**Д.Дондурей.** Как сказал Олег, смешение и санкционированный абсурд.

**Н.Зархи.** Ну да. Одни художники «убывают» естественным путем. Другие не могут найти деньги. Третьих покупают. Четвертые ищут деньги у западных фондов. И находят. И уезжают. А новые молодые не чувствуют реальность, не знают, про что рассказывать. И как. Простое наблюдение за простыми людьми — не панацея. Вербатим или съемка мобильным телефоном — уже не новый язык, а техника, сама по себе она смысла создать не может. Почти то же самое, что Фейсбук или Твиттер. Но главное: никакой же реакции, аудитория скукоживается. Ну высказался...

**О.Зинцов.** Мне кажется, что у нас, с одной стороны, есть огромная система этой странно расползшейся «цензуры абсурда», с которой мы начали; с другой — система возможностей также широка: и новые технические средства, и прочее. Проблема одна: из этого пока не формируется язык. Мне кажется, ни в каком виде искусства. Не знаю, насколько это верно для contemporary art, где постоянно идет формирование языка. Наверное, там это по-другому, там более, что ли, процессы живые.

Мне кажется, например, что сегодня в русской литературе нет языка, который был бы адекватен сегодняшнему дню. Люди, которые больше читают, называли мне пару имен. Но я пока не нашел в нашей современной литературе писателей, которые пишут для меня и про меня. Почему-то про меня гораздо больше понимают, допустим, Иэн Макьюэн или Майкл Каннингем. Я их читаю и понимаю их героев, их побуждения, страхи и поступки. Но это на уровне нарратива, героев, истории. А современной русской литературе я не доверяю даже на уровне языка. Это какой-то сконструированный язык, который ничего не описывает — в отличие от прозы, скажем, 1960—1970-х. Когда я читаю Аксенова или Трифонова, то вижу, что это язык, который описывает реальность, дает мне ее почувствовать. Сегодня я этого в литературе не вижу. Повторюсь, может, я просто не очень прилежный и активный читатель.

Но из-за того, что я вижу ту же проблему в театре и кино, мне кажется, что она все-таки системная. Реальность меняется очень быстро, и язык просто не успевает за ней. Он гораздо более косный. Это задержка, когда мы рефлексируем по поводу позавчера, даже не вчера. Ощущение времени — для меня вот это. И поэтому художник не востребован. Не только потому, что задавлен, а потому, что у него нет языка, нет инструментов. Он часто не умеет говорить. Хотя за ним и тянется шлейф приемов и художественных средств. Просто все это катастрофически не успевает за реальностью.

**А.Ерофеев.** Мне кажется, и население, и художники, и управленцы с их внутренними конфликтами и невозможностью коммуникации — все сейчас заложники. Заложники двойных катастрофических процессов, и в этом особенность нынешней ситуации. Во-первых, прогрессирующий распад страны: заложники, потому что не способны не то что управлять энтропией, но даже как-то ее почувствовать и выразить. А во-вторых, они заложники мировой ситуации, в которой тоже стремительно нарастает конфликтность, что несомненно скажется и на нашей стране. Я не имею в виду обязательно войну или революцию, но все действительно похоже на 1913 год. Как и тогда, мы готовы отдать все время обсуждению проблем, на порядок менее страшных по сравнению с теми реальными вызовами, которые перед нами ставит история.

# Р Е П Е Р Т У А Р

«Легенда № 17»,
режиссер
Николай Лебедев

ЕЛЕНА СТИШОВА

# Адреналин

За первый уикенд проката «Легенда № 17» заработала более 250 миллионов рублей и показала лучший старт для российского кино за последние два года.

**По данным сайта кинометро. ру**

Старт своего текста я откладывала до публикации первых результатов проката «Легенды № 17». Хотя успех спортивного блокбастера был предсказуем по всем статьям. Кроме одной — важнейшей. Нынешний зритель, величина со многими неизвестными, — он-то как раз и непредсказуем. Вспомним, к примеру, неожиданный успех лунгинского «Острова», каковой обнаружил, что не вымер еще зритель, «духовной жаждою томим». А недавний успех «Метро» Антона Мегердичева, представленный публике как фильм-катастрофа да еще первый в истории российского кино (а как же суперхит 70-х «Экипаж» Александра Митты?), не объясняется, на мой взгляд, жанровыми спецэффектами. Да их, собственно, и нет. Тут, мне кажется, случилась нечаянная подмена, на что вряд ли ставили авторы. (А может, именно на это они и ставили?) Они снимали свой фильм, практически не отрываясь от реалий нашего лучшего в мире сабвея, где москвичи проводят, если суммировать, годы своей жизни. И добились успеха.

**«Легенда № 17»**

*Авторы сценария* **Николай Куликов, Михаил Местецкий**
*Режиссер* **Николай Лебедев**
*Оператор* **Ирек Хартович**
*Художник* **Виктор Петров**
*Композитор* **Эдуард Артемьев**
*Звук* **Алексей Самоделко**
*В ролях:* **Данила Козловский, Олег Меньшиков, Светлана Иванова, Роман Мадянов, Нина Усатова, Владимир Меньшов**
Канал «Россия», студия «ТРИТЭ»
**Россия**
**2013**

Подземка — по определению экстремальный вид транспорта, весьма комфортный, как выяснилось в последние годы, для террористических актов. В чем и мы, да и весь охваченный подземными путепроводами мир, убеждались не однажды. Но куда деваться! В мегаполисах без подземки не обойтись, как и без авиаперелетов, даже если у тебя аэрофобия. Лично я смотрела это кино как инструкцию: что необходимо знать, если, не дай бог, под землей угодишь в какой-нибудь инцидент. Практически с каждым из пассажиров метро — а их миллионы — что-нибудь да случалось. Поезда частенько замирают в тоннеле, порой на ощутимо долгий период, становится невыносимо душно, пассажиры начинают волноваться, обмахиваться газетами. Вслух никто не протестует, не требует немедленной информации о том, что случилось. Все тупо молчат и терпят. Оттого что молчим и терпим, руководству метрополитена и в голову не приходит, что каждая остановка поезда в тоннеле требует немедленного объяснения. Метро — это ужас, который всегда с тобой. Одноименный фильм сделан в инновационном жанре «упреждающих ужасов», которым каждый из нас может подвергнуться ежедневно: в самом замысле нет никаких фантастических допущений. Такова наша жизнь, похожая — все чаще — на перманентную катастрофу.

Я отвлеклась на «Метро» только потому, что психология восприятия конкретного фильма, как правило, не может быть понята с ходу, с налету. Мы полагаем, что коли уж фильм становится хитом, то анализ его успеха — от лукавого. И впрямь скучно объяснять, почему публика тащится от «Елок» или «О чем говорят мужчины». Это тот случай, когда ответы лежат на поверхности. Тем не менее можно выстроить парадигму фильмов, чей успех взывает к аналитическим штудиям. Та же «Легенда № 17», где все вроде бы прозрачно ясно, где учтены и проработаны все слагаемые успеха. Да с таким драйвом, что Фейсбук зашелся в восторгах и поздравлениях режиссеру Николаю Лебедеву. Такого искреннего успеха отечественного продукта в критическом сообществе я, честно говоря, просто не помню. В СМИ высыпалась куча рецензий. Много восторженных. Но попадались и резко критические, вплоть до злобных, а то и фельетонных. Критики уличали режиссера в том, что он выполнил госзаказ на «отлично», оказавшись первым учеником. Госзаказ же, вестимо, позорный по определению, — на патриотизм.

ОК, я не стану уходить в дебри патриотического сюжета, обогащенного ныне множеством негативных коннотаций. Потому не стану, что режиссер Лебедев, хотя и патриот своего отечества, кто б сомневался, снимая фильм, был увлечен — по моему убеждению — иными целями, не пафосными. Прежде всего профессиональными.

Снимать кино о реальной личности, еще при жизни увенчанной нимбом спортивной легенды, в ситуации, когда живы-здоровы родственники, друзья и коллеги — а они, как пить дать, станут сличать, поправлять, приходить в негодование, что все не так, — подобный проект требует либо крайнего легкомыслия (типа «все ништяк!»), либо отваги и готовности многое перетерпеть. Забегая вперед, замечу не без удивления: рекламаций и близко не было. Ни партнеры Харламова по тройке — Петров и Михайлов, ни Владислав Третьяк — именно молодой красавец Третьяк стоял на воротах во время той игры с канадцами — никто не высказал обид по поводу того, что они присутствуют на экране как статисты. Более того, все пришли на премьеру, прослезились по русскому обычаю. А строгая Татьяна Тарасова прилюдно отвесила поясной поклон съемочной группе — образ ее отца, великого тренера Анатолия Тарасова, созданный Олегом Меньшиковым, она сочла грандиозной работой.

Собравшись писать о профессиональных задачах режиссера Лебедева, начну с драматургических пробелов. Они, на мой взгляд, зияют, бросаются в глаза уже на первом просмотре. Сценаристы Николай Куликов и Михаил Местецкий выстроили сценарий по модели «жития»: в центре герой — от первого до последнего кадра, его окружение — не более чем антураж. У героя с напарниками, по сути, нет отношений, они не складываются и с любимой

девушкой, и даже друг по жизни по прозвищу Гусь, с которым они закалялись в Чебаркуле, в местной команде, не в счет. Зато персонаж, равновеликий главному герою по всем статьям, — тренер Анатолий Тарасов в исполнении Олега Меньшикова — выписан подробно, тщательно. После роли Живаго Меньшиков слишком долго не имел полноценной экранной работы, где бы он предстал в неожиданно новом качестве. В возрастной роли, потребовавшей от него иной, до сих пор не свойственной ему экспрессии.

«Легенда № 17»

В терминах «жития» — Тарасов здесь Бог-отец. С его подачи происходит инициация героя, и все последующее действие развивается на оси «Тарасов — Харламов». Собственно, это и есть хребет фильма. Он держит, ибо выстроен как напряженный поединок двух мощных личностей, двух крутых темпераментов. Как поединок сложносочиненный, в процессе которого всплывают полярные страсти. Со стороны Тарасова — жесть, даже жестокость, мобилизационный императив и — очень редко, но метко — он батя, батяня, и в эту минуту ему можно все простить. Со стороны Харламова — страстное желание стать классным игроком, помноженное на колоссальную трудоспособность, иногда обида, непонимание, даже неприятие провокационно-жестокой методики тренера (эпизод, когда по приказу Тарасова стоящего на воротах — без защитной амуниции! — героя забрасывают шайбами). В минуты сомнений к форварду подползает змей-искуситель — спортивный чиновник, куратор команды, интригующий против Тарасова (оч-чень адекватная работа Владимира Меньшова). Он вымогает у Харламова донос на тренера и его бесчеловечные методы. Догадываюсь, что эта сюжетная линия, соответствующая реальности 70-х, не западает в зрительскую память. Это все околичности, подробности типа «правды жизни». Держит фильм поток сквозного действия, набирающий темп от эпизода к эпизоду, чтобы в финале погрузить зрителя в магию игры, восходящую к магическим практикам древности, депонированным — помимо нашей воли — в архетипе цивилизованного человечества.

Сцены тренировок, которыми командует Тарасов — Меньшиков, — вот фокус зрительского внимания. Подробно разработанные, снятые в режиме реального времени, эти эпизоды нагнетают такой мощи саспенс, что разве только критики заметят: история развертывается синкопами, вне житейской логики. Попал Харламов в команду Тарасова, и вот уже у него и квартира, и машина — no comment, как говорится... Не прописана и семейная история — несколько торопливых сцен с мамой-папой-сестрой (на роль последней приглашена звездная Дарья Екамасова, по сути, роли не имеющая — несколько

реплик). Лишь одна сцена, косвенно соотносящаяся с историей семьи, работает на образ главного героя и на поэтический метаобраз фильма — это эффектный и грозный испанский эпизод, когда подросток Харламов становится свидетелем прогона боевых быков по городу перед началом корриды. Полукровка Валерий Харламов, испанец по материнской линии, видно, родился матадором. Но судьба сложилась так, что поле его сражений сузилось до хоккейного стадиона в северной стране.

Другие семейно-бытовые краски-подмалевки не работают и пролистываются, подобно скучным страницам захватывающе интересной книги. Интереснее следить за Данилой Козловским, впервые за свою экранную карьеру так полно открывшимся в этой роли. Он не «лепит образ» мачо — вот что принципиально важно. Харламов у него и трогательный, и инфантильный, и обиженный, и страдающий, и даже испуганный. Из сугубо человеческих эмоций складывается образ, представьте себе, мягкого, неконфликтного, обаятельного парня. Такого любили болельщики. И полюбили зрители, никогда не видевшие Харламова.

Зритель ангажирован задолго до того, как фильм подойдет к триумфальному финалу — матчу нашей сборной с канадскими профессионалами (наши спортсмены тоже были профессионалами, но об этом в те времена — ни-ни: все они как бы где-то работали или в армии служили). Разумеется, Тарасов скрупулезно изучал тактику канадцев, знал стиль главных игроков и своих тренировал в расчете на противника сильного, искушенного и грубого. Тренера в Канаду не взяли — аппаратные интриги увенчались успехом. А команда, им собранная и воспитанная, одержала сокрушительную победу, о которой хоккейное сообщество помнит по сей день.

На премьере «Легенды...» в большом зале «Октября» происходило примерно то же самое действо, что в 72-м в Канаде на трибунах стадиона и в домах наших болельщиков. Собирались вместе компаниями, чтобы было с кем обсудить финты фаворитов и всласть поорать. (Их, телевизионных болельщиков, в тогдашней империи собралось 100 миллионов.) Так вот, на премьере был шквал эмоций... Крики восторга, аплодисменты — страсти рвались наружу. Как оно и бывает, когда в крови бушует адреналин.

Адреналин — вот ключевое слово для картины Николая Лебедева. Разумеется, это мое личное мнение. И все-таки я попробую его мотивировать, полемизируя с теми коллегами, кто полагает, будто режиссер выиграл игру са-

мым вульгарным способом, поставив на патриотизм — прибежище примитивной публики. Выше я уже оговорила свое право не вникать в обстоятельства, из-за которых слово «патриотизм» стало в некоторых кругах едва ли не бранным. Я о другом. О том, что восторг зрителей «Легенды...» имеет лишь косвенное отношение к тому факту, что победа сборной была в те времена истолкована как идеологическая прежде всего. Иначе и быть не могло. Коммунистическая пропаганда (у которой, между прочим, брал уроки рейхминистр Геббельс) все советские победы на международном уровне записывала на счет «самого передового советского строя». Патриотическая риторика цвела и пахла, все свершалось «во имя». И даже адреналин, в приливе какового безумствуют стадионы мира, был оприходован нашими политтехнологами по статье «патриотизм».

Патриотическая атрибутика — флаг, гимн страны победителей — да, не без этого. Тут и впрямь слеза прошибает. Не все объясняется физиологией. Но патриотические страсти — всего лишь побочный продукт спортивной победы. Особенно такой крупной. Политические дивиденды были оприходованы, а как же.

Ясно, да и в фильме это подробно показано, что победа ковалась на московском стадионе ЦСКА по суворовской формуле «тяжело в учении, легко в бою». Тарасов истязал своих ребят — можно и так сказать. Тем не менее широко известно, что современный спорт — за пределами нормальных человеческих возможностей. Это удел избранных — тех, кто обладает помимо спортивного таланта огромной волей и способностью к запредельному физическому напряжению. Другие не играют в хоккей. Тарасовская команда привязывалась резиновыми жгутами к бортику стадиона и, преодолевая притяжение, работала под погонялку тренера: «Вы — в хоккее!» В результате команда развивала вихревую скорость, подобно скорости торнадо. Сам Фил Эспозито, участник того матча, порой терял из виду шайбу, в чем он признался впоследствии.

Отдельный сюжет — как снимался эпизод матча. Говорят, его снимали несколько голливудских камераменов. И голливудские монтажеры монтировали материал. Не знаю, сколько там компьютерных планов. Как бы то ни было, финальный эпизод способен поставить на уши даже таких чайников, как автор этих строк. Я не болельщица, ничего не знаю про футбол-хоккей, совсем не склонна фанатеть ни по какому поводу. Признаюсь, и во мне проснулся «человек играющий».

Мотивируя своих ребят, разве про родину им речи толкал Тарасов? Вот уж нет. «Защищай ворота, как ребенка своего защищаешь!» — в ярости кричал он Харламову.

Пожелай режиссер разыграть патриотическую карту, он мог бы, ничуть не погрешив против фактологии, снять эпизод, как Тарасов в перерыве между таймами заходит в раздевалку и запевает Гимн Советского Союза. Чтобы повысить победный дух игроков. Лебедев, изучивший всю мемуаристику, связанную с суперсессией СССР — Канада, знал про этот сюжет. Однако отказался его использовать.

Не стоило бы об этом говорить, если б не престранное обстоятельство. Коллеги, не имеющие советского опыта, «мальчики иных веков», вписывают в фильм мифологию, которой там нет, но согласно стереотипному мышлению должна быть непременно. На том основании, что советское кино обязано было «отражать как надо». А коль скоро «Легенда № 17» — стилистический римейк советского кино, то картина — патриотическая априори. Подозрительность, заставляющая искать черную кошку в темной комнате, где никакой кошки нет, — не иначе, как тяжелый комплекс, коим страдает постсоветское кино, скованное страхом нечаянно заступить на минное поле идеологии совкового свойства. Как хотите, но я оцениваю этот синдром как перевертыш латентной идеологизированности, о чем и сами не знают люди, унаследовавшие превратное сознание — рудимент тотальной идеократии.

От авторов «Легенды...» требуют рефлексии. Ее там действительно нет, а была бы — фильм не продержался бы в лидерах проката два уикенда подряд. И по нескольку раз не ходили бы на сеансы зрители. Те, которые хотят еще и еще раз вместе с Харламовым пройти путь сквозь тернии к победе, за свои кровные покупают кусок позитива, гормон радости, причем без всякой химии. Такой ли уж это грех?

Успех «Легенды...» жестко тестирует душевные дефициты «молчаливого большинства». Есть запрос на своего героя, который «один из нас», на истории «про жизнь», на happy end не в глянцевом голливудском — в народном понимании: когда все по справедливости.

Обратная сторона успеха «Легенды № 17» уже проявилась — президент Путин лично заказал байопик о Льве Яшине, тоже легендарном спортсмене. Возможно, будем иметь поток картин об асах советского спорта. Не дай бог растиражировать соблазн простоты, отсекающий «психоложества» в обрисовке персонажей и в интерпретации реальности, сработавшей на успех «Легенды...». Картина про Харламова и про то, как мы «сделали» их, канадцев, еще и про другое — про то, что нынешняя реальность, как и нынешнее кино, не окармливает постсоветского человека необходимыми ему эмоциями и страстями. Она, полноценная жизнь, похоже, осталась там, в презренном «совке». Так что же в итоге? Наше будущее — это наше проклятое прошлое?

СЕРГЕЙ СЫЧЕВ

# Как заслужить любовь родины

Уникальный случай: российский фильм «Легенда № 17» посмотрели прокатчики, владельцы кинотеатров, журналисты, критики — и ни одного отрицательного отзыва. Только комплименты. И биография Харламова передана прекрасно, и атмосфера СССР 70-х годов воссоздана точно, и Данила Козловский сыграл лучшую роль в своей жизни, и Олег Меньшиков в роли хоккейного тренера уместен до крайности. Очень уважаемые люди хвалили «Легенду...», очень неглупые, и поводов подозревать тут чье-то давление нет.

Еще более странно и подозрительно, что и после пресс-показа слышны были только положительные отзывы. Когда еще в нашем кино такое было? Если бы в тот момент Лебедев был в зале, его, кажется, пронесли бы на щите по всем залам кинотеатра «Октябрь» и носили бы до самой премьеры, которая состоялась там же через несколько часов. В социальные сети посыпались отзывы один прекраснее другого. Прямо народное кино снял человек.

Что самое интересное, все комплименты — чистая правда. Даже про очевидные ошибки фильма никто вспоминать не хочет. Простая и чистая история хоккеиста Харламова прошибала слезу и звала к подвигам — не хотелось мелочиться.

Биография Харламова несколько поправлена и подогнана так, чтобы не только образовать интересный сюжет, но и служить общему идейному замыслу.

Харламов — гениально одаренный хоккеист. Его замечает знаменитый тренер ЦСКА Анатолий Тарасов. Действует Тарасов своими, особыми метода-

ми. Начинается все с того, что он предлагает салаге Харламову и его другу по команде Гусеву ехать на матч в Японию. Парни собирают чемоданы, приезжают в аэропорт. И тут оказывается, что Тарасов их обманул. На самолете они полетят, но не в Японию, а в Челябинскую область, играть в захудалой команде «Звезда». Там Харламову будут бить морду и объяснять, что надо играть средне, не выделяясь. Стоит запомнить собрата по команде, того, который бьет Харламова. Потому что больше в фильме хоккеистов-персонажей не будет. Будут статисты — даже в тех ролях, которые надо было бы как следует расцветить.

«Легенда № 17»

Как бы то ни было, Харламов возвращается в Москву уже известным хоккеистом, но позвавший его Тарасов опять обманывает парня. Позвал играть, а сам посадил на скамейку запасных, заставил смотреть, как тренируются другие. Потом ставит на ворота и подвергает его жестокому избиению шайбами. Насмехается над ним. Словом, весь дальнейший фильм, вплоть до финального матча с канадцами, посвящен взаимоотношениям Харламова с Тарасовым. Где-то на периферии основного сюжета вертятся любовная линия Харламова и его девушки, политическая линия Харламова и спортчиновника, который копает под Тарасова, семейная линия Харламова и его родителей. Даже друзей у Харламова по фильму вроде и нет, кроме мелькающего время от времени Гусева. Тройка Харламов — Михайлов — Петров — это Харламов и два статиста на коньках. В расфокусе тот факт, что Харламов наполовину испанец. Поскольку Козловский на испанца похож не более чем на японца, Лебедев дает ему пару раз спеть испанскую песню под гитару, иногда впускает в кадр мать-испанку и лишь в конце фильма устраивает из выступления Харламова родео, за которым следят его родственники в далекой Испании. Можно было бы предположить, что взбалмошный характер Харламова и его талант — следствие смешения кровей, каждая из которых бурлит по-своему. Но это, как будет ясно ниже, было бы политически неграмотно. Харламов в этом фильме должен быть предельно русским.

Можно придираться к фильму дальше, это не так трудно. Например, зачем Лебедеву понадобилось вставлять в фильм несколько сцен с обнаженкой, которые ничего не добавляют к сюжету. Они отпугнут от фильма тех, кто еще хорошо помнит, как следил за подвигами Харламова на льду: это люди консервативные и голых барышень на экране привыкли ассоциировать с другим типом кино. Да и родители не поведут детей на фильм с клубничкой. Хотя это-

му фильму присвоили категорию 6+, и вопрос отпадет сам собой. Может, кто-то объяснит, как это стало возможно?

В фильме почти отсутствует юмор (злобный сарказм не считается), уступая поглощающему зрителя пафосу. Маловато Москвы 70-х, хотя стилистика фильма обязывала уделить городу больше внимания. Нескольких локаций плюс три-четыре панорамы по Москве, нарисованной на компьютере, явно недостаточно. Более чем тенденциозно показан Запад в образе канадских соперников. Ясно, что там звери и капиталисты, а не люди. Что в НХЛ никто не умеет играть, все лишь дерутся. И что нашему человеку там делать нечего.

На все это можно было бы не обращать внимания, потому что талантливый, увлекательный, зрительский фильм о Харламове все равно смотрится с большим удовольствием, несмотря на приличный метраж. Но есть одно важное обстоятельство, которое и делает фильм, на мой вкус, возмутительным. То, что содержится в нем на уровне даже не идеи — сверхидеи. Ради которой студия «ТРИТЭ» и занималась так тщательно этим проектом, ради чего дала Лебедеву (с помощью государства, профинансировавшего две трети производства) огромные ресурсы и ради чего сделает все, чтобы фильм стал национальным хитом года, а в идеале — чтобы остался в истории как народное кино, которое пересматривают снова и снова.

Фильм мыслился как часть большой национальной идеи. Его смотришь как обычную историю одного отдельно взятого талантливого парня, но идеологическая составляющая проступает сквозь повествование монументально и неотвратимо, чтобы к концу фильма полностью обнажить себя — для тех, кто не поддался дурману лебедевского профессионализма. Не случайно Леонид Верещагин, продюсер фильма, в интервью заявлял не раз, что фильм — не о хоккее. Да, он не о хоккее. Он о том, как надо жить на земле русской. Не случайно в центре повествования именно Тарасов и Харламов, а все остальные где-то на десятом плане. Так зашифрованы отношения Родины и ее сыновей. Родина дразнит тебя, как Тарасов Харламова, обещает златые горы, сулит славу и известность — а ты оказываешься в Челябинской области в самой отвратительной компании, где несколько трусов и один подонок. Родина смилостивилась, снова занялась тобой, но почему-то ставит тебя к стенке и заставляет других палить по тебе, как в сцене, где Тарасов велит игрокам команды устроить избиение Харламова шайбами. Родина ставит тебя на колени (сцена тренировки), лишает работы и насиженного места, когда захочет, унижает тебя, лжет тебе, предает, мучает, ломает. Но русскому человеку нужно верить, что Родина (в лице Тарасова) где-то в глубине души любит его и готовит к чему-то очень важному — к решающему бою, к защите Отечества.

Образ Тарасова замещается Родиной аккуратно, постепенно, но настойчиво. Этот образ укрепляется в наших глазах все новыми эпизодами. Вот Тарасов разыгрывает совершенно евангельскую сцену, в которой он обнимает Харламова и благословляет его на иудин поступок предательства: «Иди, делай что должен». Вот он, как колдун вуду, ходит по заснеженному катку и выводит узоры палочкой, а в это время на другом конце Земли его ребята в точности повторяют эти его движения на стадионе. Ему не нужна трансляция в радиоприемнике, он — Родина, поэтому он «слышит» и «знает». Плюс легкие штришки от образа Сталина. Известно, как Михалков, на чьей студии произведен фильм, относится к Сталину. Известно (из прозвучавшего на премьере спича), что без Михалкова не было бы «Легенды...». А теперь, зная все это, посмотрите еще раз повнимательнее, как в тишине Тарасов склонился над доской с фигурками, изображающими хоккеистов. Посмотрите на его манеру вести себя, хитрую, угрожающую, с недобрым юмором. Вспомним, что Меньшикова на главную роль Лебедев пригласил после просмотра «Утомленных солнцем», и манера говорить сквозь зубы в точности перенесена оттуда. И тогда станет все ясно. Понятна будет и простота сюжета, до разжевывания мельчайших подробностей, из-за чего фильм напоминает картины, сделанные в сталинскую эпоху.

Родина любит тебя и готовит к страшной встрече с внешним врагом. Что такое Запад в фильме? Это хитрый поляк (Даниэль Ольбрыхский), который приезжает в СССР и пытается купить Харламова в НХЛ, то есть соблазнить русского человека «зелеными». Харламов отказывается, конечно. Запад — это озлобленные и крикливые журналисты. Это их спортсмены — звери, а не игроки. Морды вместо лиц. Драка вместо честного соревнования. В фильме доказывается, что нет великого канадского хоккея. Это все миф, как миф — западное благополучие. Значит, наши хоккеисты (и все другие), которые уехали на Запад, просто продались хищной своре за доллары.

Для встречи с этим западным врагом Тарасов, он же Родина, готовил хоккеистов — весь русский народ готовил. В течение фильма Запад маячит как скрытая угроза, которая к концу фильма становится угрозой явной. Родина решает, что мы должны дать бой, и бросает в этот бой лучших. А те должны умереть, но бой выиграть. «Как ребенка своего, защищай ворота!» — орет Тарасов. Нельзя больше играть, потому что сломанные кости вот-вот разлетятся? «Так свяжите, чтобы не разлетались! На лед!» — командует Тарасов. Вот тогда, на поле боя, весь мир (в качестве «всего мира» в «Легенде...» представлен испанский дворик, а также зарубежные комментаторы на канадском стадионе) поймет нашу глобальную правоту. Наше право растить человека так и только так, потому что иначе не победишь.

Есть в фильме дополнительная точка зрения. Пожилой чиновник, куратор команды от спорткомитета (Владимир Меньшов), регулярно подбегает к Харламову и приводит веские аргументы. Что Тарасов ставит себя выше всего советского хоккея. Что он своевольно забирает лучших игроков из других клубов. Что глупо и невозможно это терпеть, необходимо сменить тирана или бежать от него. Что всем нужно рассказать о том, как ведет себя Тарасов, и одной этой правды будет достаточно, чтобы уничтожить его. Много всяких либеральных и свободолюбивых речей вложили авторы в уста героя Меньшова. И сделали его главной сволочью, гнидой, подлецом. Нельзя слушать либералов, надо верить в Родину, и она когда-нибудь ответит тебе взаимностью. И вот Меньшов подходит к Козловскому — Харламову и говорит ему, что надо писать бумагу. А идеальный русский человек Харламов ему и отвечает, что все нормально, наладилось понемногу. «Так ведь это у тебя наладилось! А ты знаешь, скольких он сломал, погубил, выкинул?» — кричит Меньшов. Но мы на провокации не ведемся, тем более от лживых либералов, которые только и пытаются опутать нас своими сетями. Они вон за нашей спиной уже с Западом сговариваются (соответствующая сцена тоже есть в фильме), в ресторанах вместе ужинают и сговоры мерзкие заключают. Нет, верить им нельзя. Пусть они и сильны, но нас и нашу родину не погубят.

Вот живет такой экранный Харламов, образец для подражания мальчишкам и девчонкам, а также их родителям. В шрамах и в переломах. Не нуждающийся в друзьях и, по большому счету, в семье. «Мне иногда кажется, что, кроме хоккея, мне ничего не нужно», — мечтательно произносит он своей девушке, ожидающей романтических признаний в любви. Это значит: «Жила бы страна родная, и нету других забот». Это: «Первым делом — самолеты». Это: «Про все забудь, И пенять не вправе». Такой не предаст, как бы его ни истязали. Расстрелянный, но живой, он займет свое место в пантеоне, который станет основой национальной идеи в государстве, где уже большинство живет, как он, но все-таки малодушничает, прислушивается к сомневающимся, глядит с надеждой на Запад, где его будут уважать и ценить, да что там — просто дадут жить, а не угробят как можно скорее из какого-то сладострастного садизма, который где-то глубоко внутри оказывается любовью. Вот так учит фильм «Легенда № 17». И ему, великому фильму о великом человеке, рукоплещут уже все. Поголовно.

КАТЕРИНА ТАРХАНОВА

# Серый класс как телепроект

«Нелюбимая», режиссер Артем Насыбулин

В ситуации глобального консьюмеризма дифференциация народонаселения на богатых и бедных происходит не только в секторе купли-продажи, но и во всех сферах жизни, включая интеллектуальную. Это всечеловеческая проблема. В шоу-бизнесе, на ТВ все, как в кулинарии: есть те, кому по карману фуа-гра с трюфелями, и те, кому только гамбургеры и чизбургеры. Однако наличествует и местная специфика.

Например, в развитых странах между очень богатыми и очень бедными простирается обширный средний класс, и такое широкодоступное развлечение, как ТВ, в основном работает на него. А это означает добротную, качественную продукцию во всех жанрах и линейках, учитывающую также образовательный ценз среднего класса, его вовлеченность в политику и социальные проблемы, его традиционные ценности личной свободы и неприкосновенности частной жизни. Даже простенький формат не подразумевает ни халтуры, ни цензуры.

У нас пока средний класс составляет мизерную часть жителей больших городов, а также имеется горстка очень богатых и подавляющее большинство очень-очень бедных. У нас нет за столетия накопленных традиций, нет свободы, нет общества как такового, однако, несмотря ни на что, у нас все-таки есть телевидение. Буквально с каждым годом, а иногда полугодием становятся все нагляднее его идеологические установки.

Власть богатых у нас держится на повсеместной коррупции, она безосновна, и ей есть чего опасаться. Хотя бы дальнейшей люмпенизации населения, ведущей к непредсказуемым последствиям. Тогда было бы логично в качестве буфера галопирующей люмпенизации создать видимость господства именно среднего класса. Которого, по сути дела, нет. И заставить бедных поверить, что они — средние, живут, «как люди», жизнь их социально значима, уважаема и находится в центре внимания власти. Для этого все и делается. То, что наша жизнь весьма мало похожа на жизнь в развитых странах, чтобы не сказать, на что она похожа на самом деле, — не беда. Мы, как всегда, идем своим путем. «Жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселее. А когда весело живется, работа спорится», — было сказано через год после ареста Зиновьева и Каменева и за год до их расстрела, то есть в процессе «первого процесса».

Понятие «фильм выходного дня» имеет разные трактовки. У продвинутой молодежи так называется любой фильм, посмотренный в выходные. Это может быть Хичкок, или Антониони, или Бертолуччи. Нас больше интересует концепция, выдвинутая несколько лет назад каналом «Россия» и с завидным упорством воплощаемая им в жизнь по субботам, воскресеньям и по другим выходным дням, включая праздничные.

Если в первое время фильм выходного дня (тивимувик) был, как правило, односерийным, то, когда публика привыкла к его неизбежному присут-

«Бабье лето», режиссер Анатолий Матешко

ствию в программной сетке, канал пошел дальше и стал заливать эфир двумя-четырьмя сериями одна за другой. Теперь целевая аудитория целый вечер без перерыва (рекламные паузы с «импортными» майонезом «Кальве» и чистящим средством «Калгон» здесь более чем уместны) подвергается фоновой идеологической обработке. Люди могут ужинать, утюжить белье, убирать квартиру, но то, что льется с экрана, все равно записывается в подсознание.

Льются мелодрамы и так называемые комедии. Все их сюжеты сделаны под копирку. Это бессмертная «бытовуха», но с оговорками. Нельзя ни про какую политику, про очень-очень богатых, про отсутствие правосудия как такового, инфляцию, преступность и цензуру СМИ. Нельзя про шоу-бизнес, серьезных ученых, художников и вообще выдающихся личностей. Среди главных героев приветствуются профессии учителей, врачей, в крайнем случае, переводчиков (тогда непременно в очках), но лучше — дальнобойщиков, неких экономистов, неких бухгалтеров, владельцев маленьких турфирм, авторемонтов и кафе. В деревне одна профессия — фермер. Никто не может быть яркой индивидуальностью, нужны лишь «люди из соседнего подъезда». При этом герои не могут быть из социальных низов — вроде грузчиков, уборщиц, дворников, нищих пенсионеров. Профессия может быть не указана вовсе, лишь бы главный герой не был безработным алкоголиком. На все четыре серии допускается максимум один алкоголик второго плана — «для смеха».

Характеры однозначны, как в репертуарном театре девятнадцатого столетия. Герой, героиня, благородный отец, комическая старуха, субретка, злодей. Амплуа резонера не приветствуется.

Национальность почти всегда, за редчайшими исключениями, титульная.

Место жительства — стандартная двушка-трешка с аккуратным ремонтом, но без изысков. Встроенная кухня — это пожалуйста (вместо югославской стенки времен СССР), джакузи — уже излишество.

Как только с персонажами определились, в мелодрамах — с минимумом вариаций — происходят примерно такие перипетии.

Молодая или не очень молодая героиня благополучна лишь в экспозиции. Потом ее бросает жених («Нелюбимая») или муж («Бабье лето») или оскорбляет женатый любовник («Любовь из пробирки»). Женщина все теряет из-за

внезапно осложнившихся семейных обстоятельств (мама умерла в другом городе, мама в деревне сломала ногу). Героиня (с ребенком или без) едет куда-то далеко (или «проходит шесть лет»), и с места в карьер открываются страшные вещи. Маленький брат оказывается сводным, прижитым матерью от любовника, сын и вовсе по ЭКО прижит от ненавистного начальника, отец попадает в тюрьму, героиню обвиняют в краже ребенка, на каждом шагу происходят автоаварии, пожары, отравления, утопления, тяжелые болезни, попытки украсть сперму и/или отнять ребенка, садики закрываются на карантин. Причем для подобных событий, как правило, не предусмотрено вообще никакой логики.

Зачем биологический отец ребенка пытается хитростью и шантажом отнять его у родной сестры, вместо того чтобы спокойно отсудить себе равное право на воспитание; где все-таки стоит машина — в деревенском дворе или в автосервисе; куда, наконец, подевалась мама главной героини, отправленная в двухнедельный круиз по Волге, — она утонула? — все это не играет ровно никакой роли. Принцип «умерла, так умерла» (по факту, без объяснений) в идеологической борьбе за зрителя священный. Все друг друга ревнуют, шантажируют, моментально верят в любое оголтелое вранье с далеко идущими последствиями; чуть завидев на горизонте убогого соперника (соперницу), бросают цветы, с которыми ехали делать предложение, в мусоропровод (на асфальт), а дети при этом страдают, что во дворе их дразнят безотцовщиной (в наши-то дни). Но совершенно не случайно все скандалят и орут дурными голосами по любому поводу. Во-первых, учитывая, что целевая аудитория по ходу телепоказа ужинает и гремит посудой, а то и пылесосит, идеологическое внушение должно постоянно напоминать о себе криком и склокой, взрывом и отказавшими тормозами (для канала это значит — «только бы не переключили», для продюсера — «обеспечьте мне экшн, где экшн?»). Во-вторых, во внушении важно не «что», а «как».

Мы строим виртуальный мир несуществующего «среднего класса», поэтому нужно иллюстрировать каждый шаг. Беднейшим слоям нельзя оставлять зазор между типовыми поступками персонажей и хоть какой-то их индивидуальностью. Надо лишить персонажи малейшей возможности действовать самостоятельно.

В тивимувиках любое действие непременно имеет фазу повтора. Вот героиня Ирины Пеговой дает пощечину дочери возлюбленного фермера, он это видит, выходит из коровника и на глазах у дочери осуждает Пегову: «Не ожидал от тебя такого», а она молча и обиженно уезжает на велосипеде. Потом, когда он вернется в коровник, дочка будет за ним бежать и кричать: «Папа, ты видел, что сделала эта женщина?! Она меня ударила, посмотри. Красное, наверно?» — «Видел, видел. Надо приложить что-то холодное». Но если уж требуется двухходовка (например, и рыбку съесть, и на велосипеде покататься), то полная гарантия, что на представление «рыбки» уйдет вся первая серия, «велосипеда» — вторая. Недостаточно простого взгляда фермера, который из коровника увидел, как его дочери дали пощечину, и осудил это дело. А Пегова на него посмотрела, обиделась и уехала. Все должно быть проиллюстрировано пошагово. Недопустимо, чтобы целевая аудитория шевелила извилинами, она же тогда может задуматься не только о тивимувике, но и вообще.

Но физические действия — это еще не все. Слова тоже нужны особые, «все должно быть проговорено». Например: «Нина, послушай, Нина. Наши отношения с тобой для меня — давно пройденный этап. Я не хочу, чтобы нас с тобой хоть что-то связывало, тем более если это «что-то» может поставить под угрозу мою семью». В фильме за три минуты прорывается уже третий «окончательный» вариант «разрыва», когда и Нина заранее знала, что ребенка от этого партнера ей не видать, и проговорила это вслух. И он при ее появлении уже дважды сказал: «Нет».

Реплики картонны и безлики не от бездарности сочинителей, а по воле канала и продюсера, выполняющих идеологические задачи. Персонажи не

вправе разговаривать на сленге, играть словами, острить, употреблять ассоциативные или хотя бы укороченные конструкции типа: «Нин, отстань со своим ребенком, только этого не хватало. Всё, ушла». Краткость, лакуна — катастрофа для виртуалки. Ассоциации — они тоже «не для всех», «не для каждого подъезда». В несуществующем «среднем классе» все должно быть усреднено в рамках от букваря («Мама мыла раму») до материалов XXVI съезда КПСС

«Любовь из пробирки», режиссеры Илья Хотиненко, Сергей Гиргель

(«В большинстве своем советские люди трудятся честно, с душой. Они по праву и разумно пользуются многообразными благами, которые дает им общество, берегут и приумножают наше народное достояние»).

Фильмы выходного дня настолько искореняют любое авторство как намек на «лица необщее выраженье», что здесь едва ли не желателен откровенный плагиат, слабо прикрытый фиговым листом. «Любовь из пробирки» содрана со «Служебного романа» с одной-единственной инверсией: Калугина изменила пол и стала мужчиной; «Бабье лето» — 146-я серия «Любить по-русски»; при этом фильмы начисто лишены любой, самой слабой привязки к своему времени с его реальными проблемами. Для этого даже жанры уточнены: «лирическая мелодрама», «деревенская лирическая мелодрама». В этом вакууме «героя» никогда нельзя сломать, «злодей» должен быть наказан, а «запутавшийся» — исправиться в мгновение ока. Заснул злобным подонком, проснулся — добрейшая душа. Нет разных людей ни по какому признаку, все одинаковы, как кирпичи на стройке, — «у всех свои недостатки», «у каждого своя правда».

Если же речь заходит о комедии выходного дня — например, «Крепкий брак» Леонида Мазора, — то она смешна так же, как борода у анекдота. Муж и жена после двадцати лет совместной жизни, отправив дочь в свадебное путешествие, больше ничем не связаны и на пари заводят себе любовников. Нужно ли объяснять, чем все кончится после череды недоразумений?

Юлия Меньшова все так же широко раскрывает глаза, как когда-то в шоу «Я сама», а Камиль Ларин туповато хмурится, как в спектаклях «Квартета И». Кстати, актеров тоже винить нельзя. Им нечего играть. По четырем сериям «Нелюбимой» (режиссер Артем Насыбулин) просто невозможно понять, хорошая артистка Надежда Михалкова или плохая. Помесь классических хитов «Чужие дети» и «Родная кровь» здесь превратилась в такой галлюцинаторный бред, а «текст слов» настолько азбучно-разжеванный, что и Мерил Стрип провалилась бы. От актеров требуются лишь их медийные лица, привычные и узнаваемые всеми. Хотя нельзя не заметить, что метки «играют плохо» и «очень плохо» все же применимы почти ко всем, порой и к главным героям. А второстепенные персонажи, за редчайшим исключением, — это заве-

домый брак, потому что продюсеры «норовят кого подешевле». Сегодня вообще не мыслима великая карьера эпизодника типа Раневской или Мартинсона.

Но в идеологической работе все не важно, кроме внушения «ценностей среднего класса с национальной окраской». Не важно, комедия, мелодрама, кончается «плохо» или «хорошо», подспудно вдалбливается один-единственный факт: «средним классом» по-русски является та же «власть тьмы», что в беднейших слоях господствует со времен «Домостроя» и до «Морального кодекса строителей коммунизма». Старикам везде у нас почет (позвоните родителям). Не давай поцелуя без любви (в подоле принесешь). Свадьба — главное событие в жизни женщины (муж — голова, жена — шея). Мы живем только ради детей (без детей — Соня-пустоцвет). Развод — позор перед соседями (если развод окончателен, один из двоих обязательно злодей). Никаких сексуальных инверсий, убежденных чайлд-фри или, не дай бог, свингеров на свете не существует вовсе, их упоминание запрещено. Никакой свободы слова, совести, собраний — то есть их полной на деле несвободы (и правильно, и правильно). Никаких всеобщих страха и ненависти (не было такого). Все телеэкранные страсти происходят лишь по форс-мажорным обстоятельствам, «по воле судьбы», а в целом на свете есть лишь кровно-родственные связи, дом — полная чаша и «совет да любовь».

Конечно, такой «средний класс» в развитых странах, мягко говоря, не поймут, но продукция выпускается для внутреннего употребления совершенно определенной аудиторией. Нетрудно догадаться, что это «несчастные» женщины разного рода — так называемые «старые девы», «брошенки», «разведенки», «матери-одиночки». Но ведь они составляют большинство работоспособного неспившегося населения беднейших слоев, притом и платить им можно заведомо меньше, чем любому вырожденцу мужского рода. Им необходимо внушить, что они несчастны, ими тогда легче управлять. Им также необходимо внушить, что несчастны они по одной-единственной причине — не нашли свою «вторую половинку». Других причин у ТВ для них нет.

И все же эта политика канала «Россия» имеет слабое звено, которое рано или поздно порвется. Дело в том, что для полноты картины «среднего класса с национальным уклоном» ей необходимо наличие хоть какого-то стиля. В самые тяжкие времена Великой депрессии Фрэнк Капра тоже бодрил народ, снимая волшебные сказки. Но он и его коллеги были режиссерами со своим стилем, и только потому они были убедительны. В продюсерских фильмах выходного дня в режиссеры берут бывших актеров — Артема Насыбулина («Нелюбимая»), Анатолия Матешко («Бабье лето»), а также, что характерно, Илья Хотиненко радостно соглашается («Любовь из пробирки»). Или совсем просто — продюсер снимает сам (Леонид Мазор, «Крепкий брак»). Потому что настоящий режиссер, тот, у кого «воля и представление», тут же разрушит картину «того, чего нет».

Он сумеет работать с актерами, обеспечит живые диалоги, позаботится о втором плане, снимет ритмично в контакте с настоящим оператором, на монтаже выбросит все лишнее. Если утвержденный сценарий слаб, он внесет в него самоиронию, и пустая комедия станет смешной, а мелодрама — неглупой. Пусть шедевра не будет, но стиль вдруг появится, а вместе с тем появится необходимость аудитории соображать и смеяться над собой. И всё, кончилась ваша картина маслом, люди ожили, оглянулись и вышли из-под гипноза.

Пока, к сожалению, настоящему режиссеру приходится в этом случае снимать фамилию с титров, как случилось с единственной комедией выходного дня, которую и в самом деле непротивно смотреть. Иронический «Майский дождь», где все та же любовь и разлука, но во вполне современном и даже живом контексте (разведенные Артем Ткаченко и Равшана Куркова играют разведенных мужа и жену и в конце вовсе не женятся по-новой, и это хорошо) подписан традиционно несуществующим Иваном Сидоровым. Кто это — непонятно. Понятно лишь, что не Кира Муратова, но продюсер его тоже не одобрил. Видимо, вырезал самое интересное. Но это еще не конец.

НИНА СПУТНИЦКАЯ

# Гендер: великий и ужасный

— Мы намерены завоевать Город, свергнуть правительство и править отныне самостоятельно. ...Ни один мужчина не сможет противостоять хорошенькой девушке, а уж тем более обидеть. А в моей Армии все — прехорошенькие.

***Л.Ф.Баум. «Чудесная Страна Оз», 1904***

— А в моем мире книжки будут только с картинками.

***Из фильма «Алиса в Стране чудес», 1951***

Переснимать «Волшебника страны Оз» — то же самое, что делать ремейк «Унесенных ветром» — посягать на святыню. А вот снять «Детство Скарлетт» или приквел к мюзиклу Виктора Флеминга — занятие безобидное. Кроме того что это безопасный и надежный способ привлечь аудиторию, это полезно для артикуляции в игровой форме некоторых антропологических и социологических проблем, точнее, фиксации их укорененности в обществе. Для Сэма Рэйми — мастера хоррора и экранизатора «Человека-паука» — важно и культурологическую роль зрелища отразить, и возможность заработать кассу. Более того, для режиссера страна Оз — мир грез и фантазий, в котором есть где развернуться синефильским мотивам. В фильме «Оз: Великий и Ужасный» он увлекается цитированием ровно настолько, чтобы не спугнуть непосвященного зрителя. Секрет зрительского успеха новой картины Рэйми в балансе иронии и конформизма.

Оз — Оскар Диггс (Джеймс Франко) — не волшебник. Он велик и ужасен, потому что он мужчина. Мужчина молодой и неприрученный. Гармоничное сотрудничество

**«Оз: Великий и Ужасный»**
***Oz the Great and Powerful***
По книге Лаймена Фрэнка Баума
*Авторы сценария* **Митчелл Кэпнер, Дэвид Линдси-Эбейр**
*Режиссер* **Сэм Рэйми**
*Оператор* **Питер Диминг**
*Художники* **Роберт Стромберг, Джон Лорд Бут III, Тодд Чернявски**
*Композитор* **Дэнни Элфман**
*В ролях:* **Джеймс Франко, Мила Кунис, Рейчел Вайс, Мишель Уильямс, Зак Брафф, Билл Коббс и другие**
Walt Disney Pictures, Roth Films
**США**
**2013**

между феминным и маскулинным в стране фантазий невозможно. Не случайно проблемы, интересные подростковой аудитории, разыгрывают тридцатилетние актеры в ландшафтах детского кино. Картина аккумулирует интерес и той части аудитории, что выросла на повести Баума и его многочисленных версиях и подражаниях. Фильм адресован всем, в этом отношении Рэйми — безусловный виртуоз и мастер[1].

«Оз: Великий и Ужасный»

## Возвращение в Эдем

Следуя духу времени, возвышается в волшебной стране массивная изумрудная крепость. Как и Флеминг, в пейзажах Рэйми не использует ни одного живого дерева. Разумеется, он обошелся без музыкального тиснения сюжета Гарольда Арлена и рукотворной окантовки цветных фрагментов образцового фильма голливудского «золотого века» — с огромными фоновыми картинами и рир-проекцией. «Оз: Великий и Ужасный» не претендует на место культового фильма. Но логично, что на смену броским краскам системы «Технолор», радужной аляповатости и условности животных персонажей пришли насыщенные 3D-пространства и компьютерная точность в прорисовке мимики животных и создании лазерных поединков.

На афише фильма схвачено дефиле трех шикарных женщин. Вместо крошащихся от времени кирпичиков Баума, вдохновлявших иллюстраторов всего мира от Уильяма Денслоу до Эдуарда Гроховского, у Рэйми совершается мелодраматический променад по ровным «цифровым» кирпичам. Проблемы у литературной Дороти были не девичьи — борьба за права маленьких человечков. А в музыкальной киноверсии по песочной дороге весьма половозрелая девушка шла к обретению семьи, не возлюбленного, но семьи — тети Энн и дяди Генри. К счастью, чутье не подвело Рэйми: на несравненную Джуди Гарленд никто не посягает, но фильм доказал, что и другие герои сказочной повести имеют право на грезы об Эдеме. И вместо ведьмы-дебоширки, раздавленной домиком, и испаряющейся ведьмы Востока, Страшилы и Дровосека, в которых узнаются соседи Дороти—Гарленд, предложил великолепное трио: брюнетка Эванора (Рейчел Вайс), шатенка Теодора (Мила Кунис), блондинка Глинда (Мишель Уильямс).

[1] Фильм с бюджетом 215 миллионов долларов уже в первый уикенд собрал невиданные для весны 79,1 миллиона (150 миллионов в мире, включая Россию).

Сказка начинается как оммаж фильму Флеминга, правда, виртуальное не обрамляется актуальным — в черно-белых тонах решена только интродукция. Герой ничем не напоминает престарелого Фрэнка Моргана из версии Флеминга. Канзасский шоумен обитает в цирковом фургончике, в округе слывет фокусником, фантазером и ловеласом. Хотя на выступлениях Озу совершенно бесплатно ассистируют очаровательные молодые девушки, зарабатывает он гроши. Мужская половина населения деревушки, включая компаньона, недоверчиво относится к герою. А прекрасная половина населения (и в Канзасе, и в Оз) не в претензии: женщины открыты иллюзиям, а фейерверки заменяют им магию. Оскар не сильно скрывает свою тягу к симулякрам, правда, не может признаться в обмане маленькой девочке-калеке.

Разумеется, герой неравнодушен к одной канзасской девушке (Мишель Уильямс) — склонной к нравоучениям блондинке. Только она из окружения Оза имеет реплику в чудесной стране. Всему остальному — бой. Многие забыли, что в повести Баума, иногда интерпретируемой как политическая сатира, Дороти, несколько раз посетив волшебную страну, остается в ней навсегда, не желая возвращаться в «серый мир», где все обыденно и никто никогда не смеется. В интерпретациях 1939 года — в фильме Флеминга и в опубликованном тогда же в СССР переложении А.Волкова — Дороти и Элли выбирают реальный мир. Возвращался в Канзас и Оз Баума, и Гудвин Волкова. Мораль «взрослым не место в стране чудес» в 2013 году неактуальна. Герой Рэйми — типичный представитель эпохи симулякров. В 1905 году, когда развиваются события «Оз: Великий и Ужасный», первая книга Баума уже пять лет как вышла в свет, а кино шествовало по миру, но Оскар — поклонник рукотворных иллюзий, адепт старого, доброго циркового искусства.

Страна Оз для него прежде всего фантазия о свободе от посягательств женщин на талант, на умение проектировать желаемое, удивлять толпу. Только здесь он все может: и излечить малышку калеку, и набить карманы золотыми монетами, и не знать гнева отцов, защищающих честь соблазненных и покинутых девушек. Почти как добрый доктор Айболит в компании обезьянки, Оскар избавляет несчастных от забот и недугов. Его творение — куколка-ассистентка, ребенок, единственная довольна проделками героя, ей нет дела до витиеватых любовных интриг, потому с ней он сотворил чудо с помощью клея из хозяйственной лавки. Ее устами глаголет истина: «Не хочу зигзаг, хочу сердечко» — это капризное высказывание куколки резюмирует чаяния всех трех колдуний и доброй половины зрителей фильма.

## Джентльмены предпочитают блондинок

Страна эмоционально несостоятельных взрослых с радостью принимает поклонника Гарри Гудини, апологета впечатляющей кинопроекции мужского величия. В угоду широкой аудитории подготовлены наслаждающие сказочные ландшафты и тщательно отобрана атрибутика — ожерелья, перышки, туфельки со звонкими каблучками. Оскар умеет увидеть прекрасное в любой девушке. Первой в чудесной стране он встретит невинную Теодору, ту самую ведьму Запада, которую Дороти непреднамеренно убьет в «эталонном» тексте. Кунис, как и Уильямс, воплощает тип добродетельной девственницы. Расцвеченное пространство волшебного государства Рэйми — это в первую очередь клиническое убежище инфантильного фокусника и взрослых сироток, не могущих обрести самости без символического Отца. Каждая из них пробует на свой лад укротить свой траур, свою зависимость от внешнего обрамления, но все три отмечены боязнью выпустить свою внутреннюю ведьму наружу.

Уильямс, недавно отметившаяся в роли Мэрилин Монро («7 дней и ночей с Мэрилин»), играет классическую кокетку. Ее Глинду призвала к трауру сестра, но как только появился на горизонте мужчина, она облачается в белоснежное платье с соблазнительным декольте. Блондинка знает о преступ-

ной природе мужской привлекательности, но молчит, проявляя снисхождение и к населению Изумрудного города, и к соперницам. Недаром она еще и Дороти пошлет к ловеласу, ведь героиня Уильямс уверена в себе, она — советчик, наставник, а стало быть, инфантильный Оз всем барышням предпочтет ее. Никаких сомнений в доброте привлекательной белокурой волшебницы у зрителя быть не может.

Только одна из сестер в трауре — Эванора. Если черный плащ Глинды скрывает не безобразное обличие, а свадебный наряд и агрессию по отношению к покинувшему ее мужчине — отцу-властителю, то Эваноре сумрачная красота нужна только для поддержания статуса среди сестер-конкуренток. Вместо очков, коверкающих облик, у Рэйми используются драгоценности. Ожерелье на шее Эваноры — символический протез, оно держит блистательный облик волшебницы, отцеубийцы.

У зеркала два лица, у зрителя, по примеру жителей Изумрудного города, четыре глаза. Все в фильме, как в его источниках, проникнуто идеей двойственности. У главных героев два варианта облика: прекрасный и уродливый, сгенерированный на компьютере у злых ведьм, реальный и виртуальный — раздутый проектором — у Оскара, крестьянский и торжественный у Глинды. Мужчина — проективная идентификация, нарциссический протез для героинь волшебной страны, которые — сплошь сироты, вплоть до фарфоровой куколки. Оз — отечество женщин, Оз — никнейм героя. Здесь смерть отца и вообще смерть (физическая ли, символическая ли, моральная ли) мужчины — условие индивидуации чародеек. К началу событий фильма они не разобрались с правом наследования трона, не решили проблему анимуса. И если Глинда и Эванора, властвуя, соперничая, занимаются маскулинной деятельностью, то Теодора ищет идеальных романтических отношений.

Строптивая Эванора желает убить героя, прагматичная Глинда унижает, позволив воцариться. В интерпретацию избранницы Оза подключается актерская биография Уильямс, в частности вспоминается отвергнутая жена из «Горбатой горы». Уличение Оскара во лжи — реванш жительницы Канзаса, противопоставляющей образ доброго малого независимой деятельности кудесника. Но самая интересная тактика у Теодоры — уничтожив желание себя возлюбленным, она решительно самоустраняется; испытав шок, разрушает себя. Ее отчаяние находит выражение в зловещем крике, активирует нейробиологические контуры, рождает визуальный эффект. Сердце красавицы черствеет самым банальным способом — от вкушения угощения Эваноры. Но потакание жанровому штампу не напрасно, ибо дает возможность впечатляющего превращения розовощекой Кунис в безобразное чудовище. «Я не могу убить тебя. Но я могу казнить твою любовь», — бросает она поверженной Глинде, своей недавней сопернице за сердце гастролера. Жаль, что такой перспективной — в плане драматургии характера — героине суждено погибнуть нелепой смертью.

## Человек с бульвара Капуцинов

Ностальгируя, Рэйми продолжает тенденцию возвращения к истокам кинематографа состоявшихся режиссеров. В прошлом году Мартин Скорсезе признавался в уважении к Жоржу Мельесу, сегодня вспоминается Томас Эдисон. Магия редуцируется до плутовства. Оскар устраивает «лазерное шоу» на электромеханических приборах, с прожекторами, водогрейками для пара, лебедками, редукторами, линзами и подзорными трубами... Соблюдается историческая правда!

При всех намеках на второе дно сказка получается незатейливой, но освященной традицией. В начале истории герой объясняет возлюбленной: женятся только добряки, а ему хочется величия, славы. Разоблачение Оза поставило сюжет в кассовую нишу мелодрамы с приправами Старого Голливуда. Заключительный эпизод картины, снабженный симфонической музыкой, следует традиции счастливого финала, правда, семья тут предстает

в особенном обличье: звери-куклы-люди. Зато теперь у Оза появится необходимость ввести в обиход розовые или зеленые очки.

## Мартышка с куклою громко топают

Фарфоровую страну из повести Баума как буржуазный пережиток проигнорировал Волков, отказался от нее и Флеминг. Хотя этот эпизод — явная реадаптация мотива кэрролловской «Алисы...». Просто вместо интеллектуальной игры американский сказочник предложил своего рода приличествующее чаепитие посреди пути: описал хрупкие вазочки, конфетницы и флегматичные статуэтки. Зато герои из фарфора актуальны в «цифре».

Фильм Рэйми не дает рефлексий для научных сообществ, но обязательно породит очередную волну дискуссий в среде фанов, спровоцирует очередные вербальные битвы апологетов версии Баума и Волкова, поклонников музыкальной киноверсии сказки и приквела от автора «Зловещих мертвецов». Но отметим в этом контексте несколько существенных (с точки зрения истории языковых стратегий сказочного жанра) моментов. В 1939 году, когда на экраны США вышел «Волшебник...», в СССР появился «Золотой ключик» Александра Птушко по сценарию Алексея Толстого, щедро использовавший метод объемных совмещений: граница между куклой и человеком была едва определимой. А через год Уолт Дисней предложил рисованную экранизацию сказки Коллоди — весьма эскапистскую, избегающую в облике главного героя какой бы то ни было деревянной потусторонности и лишенную примет черного фильма, например в сцене превращения куклы (мальчика) в осла, зато полную эффектов в эпизоде с китом (словно предвосхищая «Челюсти»). Отклоняясь от паратекстов, эти интерпретации не уходили от стереотипности и порождали экранные жанровые клише. Дороти Флеминга попадает в страну заснув, так же как герой советского «Нового Гулливера» (1935) Петя. При этом обоим по окончании приключений было суждено почувствовать себя частью большой Семьи. И советскому Пиноккио 1930-х годов удалось прикоснуться к символическому отцу, доставляющему куклы по воздуху (по примеру Оза?) в чудесный край «далеко, далеко, за морем». Сегодня же, сохранив как сюжетный рудимент мотив семьи, возможным стало добавить к трикстеру-мужчине женский трикстер — сконструировать на компьютере фарфоровую девочку[2]. Зато вслед за Волковым и Флемингом Рэйми игнорирует историю принцессы, меняющей каждый день голову, так что у продолжателей есть еще несколько неэкранизированных, но весьма «спецэффектных» мотивов, чтобы предложить свою версию приключений в чудесной стране. Также в арсенале гей-лесбийский сюжет про принцессу Озму, которую волшебник Оз, дабы устранить соперницу, отдал на воспитание старой колдунье, превратившей принцессу в мальчика.

«Оз: Великий и Ужасный» — блюдо не приторное, но сладкое. Наименование его приквелом весьма условно (слишком значителен временной разрыв), так что вкушать его следует как десертное блюдо, а не аперитив. И если «Волшебник страны Оз» оброс характеристиками «священной книги», то остальные повести Баума вряд ли станут актуальными для кино. Даже вторая сказка серии, где армия восставших девиц, вооруженная вязальными спицами, захватывает Изумрудный город, вряд ли будет понятной современной аудитории, ибо куколка у Рэйми уже сейчас хранит в кармашке ситцевого платья кинжал по примеру героинь анимэ. Алиса Кэрролла тосковала без картинок и диалогов, Дороти захотелось разукрасить свои сны, а в XXI веке все уже расцвечено и обитательницам страны чудес хочется простого женского счастья — мужчину рядом, забавного и симпатичного. Все остальное — великая иллюзия.

---

[2] Для работы над персонажем привлекли кукольника-марионеточника Филипа Хубера, и движения куклы были взяты за референсы для создания виртуального персонажа.

НИНА ЦЫРКУН

# Обращение Тони Старка

Коня сменили на переправе: вместо Джона Фавро, поставившего «Железного человека» 1 и 2, в режиссерское кресло «Железного человека—3»[1] сел Шейн Блэк, дебютировавший в 2005 году лихим малобюджетным детективом «Поцелуй навылет». Со стороны продюсеров это был изрядный риск: Фавро утвердился как реальный создатель обновленного заглавного образа, шагнувшего из эпохи «холодной войны», где Тони Старк боролся против коммунистической угрозы и воевал во Вьетнаме, в новый мир с другим раскладом сил на мировой арене. Но, видимо, сняв два супербоевика, Фавро утомился, утратил энтузиазм и теперь в роли Хэппи Хогана — бывшего телохранителя Тони Старка, перешедшего на службу к его подруге Перчинке Поттс (Гвинет Пэлтроу), — с облегчением заявляет: «Я больше на тебя не работаю!»

Блэк (он же автор сценария совместно с Дрю Пирсом), ловким маневром демонстративно перетасовав известные голливудские сценарные штампы (даже без всякой видимой необходимости погружая действие в рамки «рождественской истории»), вывел «арку героя» кинокомикса на новый и неожиданный виток. Больше того: Блэк сделал радикальный шаг, не побоялся покуситься на святая святых — «двойную идентичность» супергероя. Сам создатель Железного человека знаменитый комиксмейкер Стэн Ли гово-

**«Железный человек—3»**
***Iron Man 3***
*Авторы сценария* **Шейн Блэк, Дрю Пирс**
*Режиссер* **Шейн Блэк**
*Оператор* **Джон Толл**
*Художник* **Билл Бржески**
*Композитор* **Брайан Тайлер**
*В ролях:* **Роберт Дауни-младший, Гвинет Пэлтроу, Бен Кингсли, Гай Пирс, Дон Чидл, Тай Симпкинс, Ребекка Холл, Джон Фавро, Уильям Сэдлер, Мигуэль Феррер и другие**
Marvel Studios/Paramount Pictures
**США — Китай**
**2013**

[1] По итогам первого уикенда проката сумма кассовых сборов приключенческого блокбастера Marvel «Железный человек—3» составляет более 713 миллионов рублей (более 22,9 миллиона долларов США). Таким образом, «Железный человек—3» занимает второе место по результатам сборов первого уикенда за всю историю российского проката.

рил, что после Супермена всякий желавший добиться успеха автор должен был соблюсти два основных правила: облечь своего персонажа в характерный костюм и снабдить его «двойной идентичностью» — человека обычного и сверхчеловека. Что касается костюма, то с этим в третьем фильме франшизы все в порядке и даже более того: Тони Старк с маниакальной одержимостью кует все новые и новые панцири-роботы, и если в «Мстителях» (это последняя по времени картина с его участием) его спасал от гибели Марк-7, то теперь на подходе Марк-42. Однако чем длиннее скамейка запасных роботов, тем острее встает перед Тони вопрос: а кто же такой он сам? «Я Тони Старк. Я свил неплохое гнездышко, у меня есть отличная девушка, время от времени я спасаю мир. Но почему я не могу заснуть? А когда удается уснуть, мне снятся кошмары». Бессонница у него, конечно, метафорическая. Герой комикса, долгое время считавшегося подростковым жанром, дожил до настолько взрослого состояния, что готов повторить путь Декартова cogito: он утвердился в своем существовании, заглянул в себя с сомнением и ему предстоит обратиться к реальности, чтобы понять ее ясно и отчетливо. Вместе с ним столкнуться с реальностью придется и зрителю.

Вряд ли кто-нибудь мог предположить, что слова суперзлодея Мандарина из «Железного человека—3» станут таким дурным, но правдивым пророчеством. «Сезон террора подходит к концу», — провозглашает он с экрана телевизора, добавляя, что осталось три заключительных аккорда... В реальности целью террористов был выбран не легендарный Китайский театр Граумана на бульваре Голливуд, откуда берет начало знаменитая Аллея славы (как в кино), а марафон в Бостоне. Но комиксы, которые всегда отражали действительность, хотя и в гиперболизированно аллегорической, фантастической форме, вдруг превратились в самый что ни на есть реалистический жанр, чуть ли не в мокьюментари. Разве что с избытком спецэффектов — кстати, на этот раз трюки тоже по большей части исполнены вживую, не компьютерными аватарами, а каскадерами.

Трудно поверить, но цепочка мужчин и женщин, хватающих друг друга за руки в воздухе, стремительно падая в океан из сбитого президентского самолета, — это реальные люди из плоти и крови, которых снимала на камеры группа аэрофотографов. Из самолета выкидывают тринадцать человек, и Железный человек решает их спасти. Есть такая игра: надо собрать цепочку из пластиковых обезьянок, цепляя их одну к другой за изогнутые лапы. Игра продолжается до тех пор, пока цепочка не развалится. Тони подхватывает одну женщину и командует, чтобы все остальные хватали друг друга за руки. И вот эта живая цепочка летит вниз, в океан, балансируя в воздухе благодаря Тони, который с помощью репульсоров тормозит падение. Вместо того чтобы прибегнуть к простейшему способу съемки на хромакее, режиссер второй съемочной группы Брайан Смрз предложил снять группу каскадеров в свободном падении. Наверняка далеко не каждый зритель поверит в то, что это не компьютерный трюк, и тем не менее это реальность, превзошедшая иллюзию. Так же трудно бывает поверить в кошмар, совершающийся наяву, — он кажется сном: срабатывает защитная функция человеческой психики. В свою очередь, явь и сон, реальность и ее репрезентация неразличимы: срежиссированная и исполненная Мандарином в прямом эфире казнь заложника — топ-менеджера нефтяной компании — потому ужасна вдвойне, что одновременно переживается как реальное событие и как «кино». Столкновение видимого и действительного создает напряжение, связывающее зрителя в кинозале со зрителями у телеэкранов и через них с реальным миром киноиллюзии.

Комиксмейкер Стэн Ли в начале 1960-х выбрал в качестве прототипа Железного человека/Тони Старка хорошо известную личность — Хоуарда Хьюза, миллиардера и изобретателя, любителя и спонсора кинематографа, по призванию авиатора. Уже качеств креативности и храбрости хватило бы, чтобы читатели комиксов его приняли и полюбили, несмотря на баснословные богатства, обычно разделяющие людей. Но этого показалось мало, и чтобы уси-

лить участливость публики, Тони сделали практически инвалидом: шрапнель, застрявшая у него в груди, грозит попасть в сердце; его спасает вживленная магнитная плата (по сути дела небольшой ядерный реактор), и ее следует регулярно подзаряжать, так что жизнь Тони висит на волоске. А этого уже достаточно для обеспечения саспенса. В третьей части франшизы Шейн Блэк последовательно превращает Тони Старка из человека, надевающего металлический панцирь, в Железного человека. Только, конечно, в благородном переносном смысле. Он беспечально пережил то, что лишился роскошного особняка на Малибу и возможности участвовать в гонках в Монако и завтракать на Манхэттене, но смириться с утратой того, что было ему на самом деле важнее всего, — Перчинки Поттс не смог. И когда вернул ее, с полным правом заявил: «У меня можно отнять все. Но одного у меня не отнимешь: я — железный человек».

Оказывается, даже самый продвинутый бронекостюм-робот может подвести как раз потому, что получился слишком человекоподобным, но его создателю слабость в иные моменты непозволительна; стало быть, надо надеяться на самого себя да к тому же тащить на себе некстати притомившегося робота. Задача усложняется тем, что в решающий момент Тони лишается надежных подручных средств, всех своих гаджетов. Зато ему выпадает случай удостовериться в том, что такие эфемерные вроде бы вещи, как дружба, могут оказаться надежнее железа. Даже если это дружба не с каким-нибудь влиятельным правительственным функционером, своим братом-богачом или мстителем-супергероем из легендариума Marvel, а с обыкновенным восьмилетним мальчишкой из глубинки. Ну а железные и голографические штуки, которые Тони с одержимостью изобретал у себя в особняке в Малибу, — это вовсе не единственные и уж точно не лучшие его друзья. Тони продолжает играть своими железными солдатиками, и это как будто свидетельствует о том, что он еще не вышел из условно подросткового возраста. И все же безнадетный, как и полагается супергерою, он на этот раз исполняет роль эрзац-отца мальчишки, в сарае у которого нашел приют, оказавшись после взрыва в Малибу в заснеженном Теннесси. В свою очередь Харли Кинер (Тай Симпкинс), отец которого ушел из семьи, отлично справляется с ролью юного Робина при Бэтмене.

Конечно, преображение Тони Старка из Железного человека в железного человека происходит не на пустом месте. Кроме креативности, храбрости и уязвимости он и в предыдущих фильмах обладал редким, если не сказать старомодным, свойством ценить то, что сам назвал словом «душа», — именно это и привлекает его в Перчинке Поттс, с которой он — что не часто случается с супергероями комиксов — не расстается на экране с самого первого появления в фильме 2008 года. И пафосные слова, которые Тони говорит об этой женщине, сегодня звучат убедительно потому, что произносит их мастер достоверности Роберт Дауни-младший. Роль Перчинки тоже меняется: из традиционного комиксового персонажа «девушка в опасности» она превращается в женщину с приобретенными сверхспособностями и тоже в нужный момент становится не обузой, а партнером Тони, успешно завершая его смертельный поединок с врагом. Это можно было бы счесть подарком феминисткам (если таковые еще есть на белом свете), но на самом деле тут забавный сценарный поворот, возвращающий нас от тропа «спасение заколдованной принцессы» к прагматичному варианту «девушка Пятницы», отработанному еще в 1930-е годы.

Сюжетно да и по тональности «Железный человек—3» вписывается в ряд фильмов «пост-9/11», то есть после падения башен-близнецов: как говорит Тони, «после Нью-Йорка уже ничто не может быть как прежде». Суперзлодей, с которым Тони приходится бороться, слишком, до пародийности похож на реального персонажа нашей неспокойной действительности — Бен Ладена. Он же и главный враг графического Тони Старка во вселенной Marvel — Мандарин (Бен Кингсли), «потомок Чингисхана», человек с условной восточ-

ной внешностью, чрезвычайно напоминающий деспота Минга из первого супергероического кинокомикса «Флэш Гордон». Но тут хитроумно запрятана обманка.

Мандарин, как он сам про себя ёрнически говорит, — «западная иконография злодея». Слишком легко видеть зло воплощенным в одной фигуре, с которой можно справиться, сконцентрировав на ней всю мощь одиночного удара. На самом деле все гораздо сложнее: зло рассеяно в мире и его легко проглядеть, просто проигнорировав какого-нибудь нелепого неудачника. Тони Старку приходится убедиться в этом на собственном опыте. Почти карнавальный Мандарин — даже не марионетка, просто ширма, за его спиной стоит человек с внешностью заурядной (вначале даже неприятной — камера фиксируется на его кривых зубах и неопрятной шевелюре) — Олдрич Киллиан (Гай Пирс), тоже прошедший свой путь преображения, ставший неузнаваемо элегантным и симпатичным на вид. Киллианом движет сильнейшее из чувств — злая обида, которая и становится мотором его бурной деятельности по созданию и доведению до ума замысла в области биотехнологии (проекта Эстремис), мимо которого беспечно прошел Тони Старк. Надо, однако, иметь в виду, что сюжетика историй про супергероев, особенно в эпоху постмодерна, строится на противопоставлении главных персонажей, часто на зеркальном отображении супергероя в его противнике суперзлодее; их неразрывное единство сообщает сюжету психологическую остроту и многосложность. Но не только: оно же с другой, нелицевой стороны показывает протагониста. Злой зависти Олдрича Киллиана не противостоит, ей соответствует мотив, который движет Тони Старком: «Никакой политики, только старомодная месть».

Парадоксальным образом своеобразным «зеркалом» Мандарина, провозгласившим: «Героев нет!», оказывается правительство, желающее показать американскому народу, что ему не нужны супергерои, чтобы поддерживать мир во всем мире. Поэтому их место должен занять Железный патриот — некогда созданная Тони Старком для себя усовершенствованная броня, раскрашенная в цвета звездно-полосатого национального флага. Это, в общем-то, тоже мстительный шаг со стороны президента и его рати по отношению к Тони Старку, не пожелавшему подписаться на государственную службу. Само претенциозное, ура-патриотическое название этого супероружия вызывает горький смех у Тони. По иронии судьбы управлять Патриотом должен его друг Роуд (Дон Чидл), но еще один ловкий сценарный ход превращает заведомое, спущенное сверху соперничество друзей в сюжет buddy-cinema.

Шейн Блэк (вероятно, по сговору с продюсерами) в финале лишил Тони Старка его главной фишки — магнитной платы, которая становится ненужной после удачной операции. Это может означать только конец франшизы, которая, вероятно, в дальнейшем будет прирастать приквелами. (Но сначала, наверное, будет снят фильм про Брюса Баннера, будущего Невероятного Халка, которому в пост-скриптуме Тони передает свой опыт.) Силу Тони придавала как раз его человеческая слабость, заставлявшая искать неординарные пути разрешения проблем. Теперь же он не только бросает в океан плату — он приказывает роботу-распорядителю Джарвису уничтожить все свое железное воинство. Реализация проекта по отчуждению и присвоению суперспособностей от высокой технологии показала, что они не выдерживают конкуренции с человеческим материалом — или капиталом.

Тюремный проект (Можайская колония) «Театра + общество» Елены Греминой и группы драматургов «Театра.doc»

*Фото Елены Греминой*

КРИСТИНА МАТВИЕНКО

# Аттракцион и опыт

## О РАДИКАЛИЗАЦИИ ТЕАТРАЛЬНОГО ЯЗЫКА

Реальная картина современного российского театра разнообразна — не в плане открытий, а в том смысле, что ее не свести ни к одному, ни даже к нескольким общим знаменателям. Запертые в эстетику приблизительного жизнеподобия, большие спектакли больших театров трактуют пьесы в абстрактных координатах «реализма». Формально эти спектакли-месседжи, украшенные эффектной сценографией и музыкой, претендуют на современную поэтику, но методологически принадлежат старому искусству интерпретации, которым в XX веке успешно занимались самые значительные художники. Поскольку в лучших образцах такого театра речь почти всегда идет о деконструкции текста — как правило, классического, — то режиссеров, их сочиняющих, принимают за изобретателей нового театрального языка. Но то, что делает Юрий Бутусов в своем «Макбете. Кино» (Петербургский театр имени Ленсовета) или в своей же «Чайке» (московский театр «Сатирикон»), по существу не выходит за рамки остроумно и точно придуманной травестии классического текста. Игра в жанры, сознательно сбитый пафос, перевернутая мотивация на месте привычной, ожидаемой — все это в итоге этюдно по методу. Единственным элементом бутусовских коллажей-аттракционов, выламывающимся из успешного раскрашивания старых текстов новыми красками, является выход режиссера на сцену, когда он, не будучи профессиональным актером, исполняет макабрический танец. Танец Бутусова, неловкий и исступленный, и есть настоящий аттракцион, провоцирующий в публике то, что всегда называлось «смешанные чувства».

В том же секторе, но менее радикально, работает и другой мастер деконструкции мифов — Римас Туминас, за короткий срок поднявший московский Театр имени Е.Вахтангова из небытия в топ самых обсуждаемых. Его многочасовой «Евгений Онегин» сочинен по принципу красивейших «живых картин», порой бессловесных, но положенных на мотив «Старинной французской песенки», которую здесь склоняют в разных регистрах. Снежные вьюги, русское бездорожье, русское же гостеприимство, не отделимое от навязчивости, медведи, дуэли, светская жизнь — все это с разной степенью поэтичности и остроумия придумано режиссером, поразительно точно угадавшим и любовь русской публики к эффектам и мелодраме. Однообразен и монотонен этот «Онегин», но за его красоту не жалко отдать ни денег, ни четырех с половиной часов.

«Евгений Онегин», режиссер Римас Туминас

*Фото Валерия Мясникова*

Накапливает аттракционы и Константин Богомолов в «Идеальном муже» (МХТ имени Чехова) — самом громком спектакле сезона, прочно занявшем место почти отсутствующей у нас политической сатиры. «Картинки» Богомолова совсем другого происхождения, чем у Туминаса и Бутусова, но и они сочинены с тем, чтобы проиллюстрировать ту или иную острую тему (усыновление — РПЦ — гомофобия) трюком и уложить его в общую канву пьесы Уайльда. Есть в богомоловском спектакле и сознательное стремление показать со сцены реальное действие в его реальной длительности, не купируя «пустоты» и не усекая до «зерна». Шансон — так целиком, печальное безмолвие обманутой супруги — тоже, «ломки» героя Игоря Миркурбанова — без купюр. В этой длительности, нарушающей привычную конвенцию театра с залом, заключается едва ли не главная театральная ценность «Идеального мужа». Впрочем, смотрят спектакль не за тем — своей славой он обязан «острополитическому» содержанию в привлекательной оболочке.

Попытки радикализировать театральный язык или поговорить со зрителем напрямую о том, что его действительно волнует, всегда предпринимались «новой драмой». Но в пространстве больших театров, так или иначе привязанных к необходимости «предоставлять населению услуги», делать это начали совсем недавно. Оказалось, на такой театр есть запрос. Дело не в современных пьесах — их по-прежнему почти не ставят, и не в мате, хотя он есть и в «Идеальном муже», и в «Отморозках» Кирилла Серебренникова, и в недавних «Братьях» Алексея Мизгирева. Дело в общей интенции: в стремлении если не нарушить табу, то пообещать такую возможность, в желании говорить на актуальные темы, впустить в театр элемент внетеатрального — лексику, героев, бои без правил, шансон, секс. Популярность «Мужа» не умаляет достоинств Богомолова и не прибавляет ему славы конъюнктурщика: чувствовать существо момента — важное умение. И все же ни он, ни Серебренников с разнородным и маньеристским «Сном в летнюю ночь» не нарушают конвенции — они строят коммуникацию с публикой, которая жаждала такого театра долгое время и не получала его.

Поиски нового языка происходят там, где коммуникация не налаживается, а нарушается. Как в опытах Дмитрия Волкострелова, последовательно деконструирующего классическую модель театра. Волкостреловские

спектакли отменяют привычную конвенцию «зритель — спектакль»: самым радикальным образом это происходит в «Я свободен», слайд-шоу по пьесе в картинках, придуманной Павлом Пряжко. Свидетели того, как режиссер листает любительские снимки с монитора лэптопа, задаются вопросом: а почему это театр и почему мое терпение испытывают на прочность? Но зритель спектакля «Я свободен» находится именно в ситуации театра, а не выставочного зала, потому что переживает свое раздражение коллективно и в запертом помещении. Его поставили в положение театрального зрителя, и поэтому «Я свободен» — спектакль, а не акция современного художника.

Сам способ смотреть на мир, заявленный в «Я свободен», тоже принадлежит области поиска. По сути, в нем, как и в другом спектакле Волкострелова — вырыпаевском «Танце Дели», реализуется тот поворот в постнеклассической культуре, который театровед Николай Песочинский характеризует отказом от персонализации, от индивидуальных черт и мотивов. Автор, стоящий за любительской камерой в «Я свободен», не претендует на правообладание большим «высказыванием». Он анонимен и при этом он есть — заявляет о своем существовании как об одной из точек множества. Снимки любительские не потому, что нас дразнят отказом от «профессии», а потому, что именно так, дискретно и «нехудожественно» видит действительность художник Пряжко. Эта идея вообще близка постдраматическому театру, исповедующему умаление криэйторского эго перед миром. Мир больше и разнообразней, чем попытка его волевой интерпретации.

**«Идеальный муж», режиссер Константин Богомолов**

*Фото Екатерины Цветковой*

Рецепт новой «объективности», а точнее, отсутствия дидактики, Волкострелов переносит и на текст Вырыпаева: в «Танце Дели», мягко фиксирующем ретроспекцию человеческих потерь (умирающей жены, матери, страдающих индийских нищих), все шире раскручивающем историю страданий, тоже есть эта безучастность, свойственная героям Пряжко. «Танец Дели», поставленный на малой сцене питерского ТЮЗа, является новаторским не только в области формы, остроумно сращивающей виртуальное и реальное существование актеров-персонажей, но и в области содержательного посла-

«Танец Дели», режиссер Дмитрий Волкострелов

*Фото Екатерины Цветковой*

ния. Русский театр всегда впадал и будет впадать в пафос нравоучения — посыл этот, связанный с его литературоцентризмом и как следствие — через русскую литературу — с христианским кодексом, был идеологически преломлен в советские годы, а потом достался в наследство и сегодняшним зрителям, ждущим и требующим рецепта, выхода в конце тоннеля или сухого месседжа в остатке. Театр — кафедра, и всё тут. Зло должно быть наказано. В «Танце Дели» не то чтобы явлен имморализм, но открыта широкая и реально существующая «по жизни» зона бесчувствия, предохраняющая человека как от сумасшествия, так и от либерально-мелодраматичной патетики. Иначе говоря, феномен сострадания и страдания предстает перед нами в противоречивом множестве, исключающем возможность дидактики. Актеры разных поколений, от Татьяны Ткач до молодой ученицы Вячеслава Кокорина и актрисы волкостреловского театра POST Алены Бондарчук, играют это состояние ровно, «вежливо», как замечает Песочинский, и с улыбкой, отражающей глубокий внутренний покой. В присутствии их меланхоличного покоя мы вдруг переживаем острое, глубоко трогающее чувство удивления перед тайным устройством мира и невозможностью на него влиять.

Возможности нового языка, связанные прежде всего с назначением театра, открываются в области так называемых социальных проектов, кучно появившихся в последние года два и в Москве, и в Ростове, и в Костроме, и в Екатеринбурге, и много где еще. Социальную ответственность театра перед обществом придумали не в России — мы ее позаимствовали у французов. История эта, когда театр идет в больницы, школы и колонии, с одной стороны, выгодна и удобна государству, потому что отчасти заменяет его реальную

заботу о тех, кому трудно, а с другой — чрезвычайно полезна театру как сформировавшемуся кластеру, существующему для своих.

В марте 2013-го на «Новой пьесе», внеконкурсной программе фестиваля «Золотая маска», был показан свидетельский спектакль с участием разных театральных «соцработников», от московских больничных клоунов до ростовских и тольяттинских драматургов, отправившихся в колонию делать спектакли. Среди выступавших был драматург Вячеслав Дурненков, вот уже несколько лет занимающийся социальными проектами — сначала в колонии, потом в доме престарелых. Дурненков и охарактеризовал современный театр как кластер, замкнутое пространство для своих, и объяснил собственную тягу к соцпроектам нежеланием обрекать себя на обслуживание искусства, о существовании которого многие люди не догадываются. Дурненков и ростовчанка Мария Зелинская выбирают тех, в чьей жизни театру действительно нет места, — заключенных, обитателей «богадельни», — и их трудная работа, не очевидная для театрального сообщества до тех пор, пока не будет спектакля (а спектакля может не быть никогда), приносит не только спасительное самоутешение «я хороший». Этот мотив вообще снимается после первого же контакта с той действительностью, которая оказывается совсем не тем, что мы про нее думали, сидя в Facebook.

Гуманитарная миссия является первоначальным импульсом для соцпроектов, подобных дурненковским. На деле соцпроекты служат мощным фактором изменения театральной лексики, а дальше — способа коммуникации между актером и публикой. Люди, к которым пришли драматурги, часто не подозревают о том, что могут стать героями пьесы или спектакля. В социологическом смысле эти опыты лежат в рамках интенции, характерной для пионеров британского new writing и документального театра, который позиционировал себя как рупор непривилегированной части населения, не допущенной до сакрального тела современного искусства. Программа «Театр + общество», придуманная директором московского «Театра.doc» Еленой Греминой два года назад, тоже расширяет и продолжает идеи доктеатра как наследника ройял-кортовского стремления демократизировать искусство, сделав его отчасти прикладным. Главный вопрос для театра — а что дает это театру?

В колонии Дурненков и Зелинская работали с классическим сюжетом — разбирали и ставили с заключенными Шекспира. В коррекционных, мигрантских и обычных классах московских школ артисты круга «Театра.doc» брали «Песню про купца Калашникова», чтобы заново научить детей читать. В Можайской детской колонии, куда ездили доковские драматурги и режиссеры, подростки сочиняли свои пьесы. В принципе, все это попытки узнать и понять сегодняшнего человека и через это знание адаптировать старый текст или создать новый. Шекспир проверяется очень конкретной ситуацией — несвободы и вынужденного мужского (как в Ростовской колонии) сообщества. Что из Шекспира работает, а что изменяется в соответствии с психологией этих сегодняшних героев? Что в Лермонтове понятно, а что требует уточнения для сегодняшних школьников? Процесс взаимного движения — текста к читателю и читателя к тексту — не равен упрощению. Адаптация не означает вынужденного приноравливания. В идеале одно обогащает другое, чтобы потом уже театр проверил «самодеятельность» на вшивость.

Современный российский театр только начинает узнавать своего зрителя — не как потребителя услуг и не как целевую группу, а как индивидуализированное множество. Изобретая для этого хитроумные и простодушные ходы, театр (не весь, только маленькая его часть) добровольно расписывается в своей несамодостаточности. И правильно — ведь столько времени этот кластер существовал как беззаботное островное государство посреди буйного потока воды. Может, и грязной, но другой у нас для вас пока нет.

ТИМУР ХАКИМОВ

# Обнуление ноль-позиции

«Жизнь удалась», режиссеры Михаил Угаров, Марат Гацалов. «Театр.doc» и театр «Практика»

Какое-то время назад драматург и режиссер «новой драмы» Михаил Угаров ввел в обиход одно из важнейших, можно сказать, центральных понятий театра нулевых — «ноль-позиция». Первоначально с помощью этого понятия объяснялась и описывалась новая, документальная манера актерской игры, подразумевающая ноль-реакцию со стороны актера (и соответственно его героя) на какое-либо событие, происходящее с ним: *«В классической школе очень многое показывается: я вижу, я слышу, я реагирую. В жизни ничего не показывается и в современной драме ничего не показывается. Это значит: у меня нет отношения к этой вещи»*[1]. Однако в дальнейшем контекст употребления термина изменился, точнее говоря, расширился: как сейчас объясняет Угаров, ноль-позиция соотносится с позицией автора «изнутри»: бывает «позиция автора «снаружи» или «изнутри». *Позиция «снаружи» — это все, что Марина* (Разбежкина. — *Прим. автора*) *называет вертикальной культурой, где есть точная позиция, верх-низ, антагонист-протагонист, добро-зло... И Марина точно отмечает, что ее поколение и младшие кинематографисты — все были наблюдателями, талантливыми, проницательными, с любовью к людям, но только наблюдателями. А появились другие художники, которые находятся в позиции «изнутри», где нет точной системы координат, нет антагонистов и протагонистов. То, что снимают Хлебников, Хомерики, Германика, Сигарев, то, что пишут Пряжко, Пулинович, Печейкин...»*[2]

Надо заметить, что понятие-термин, введенное Михаилом Угаровым, достаточно быстро стало неотъемлемой частью лексикона авторов «новой драмы» (далее — НД). В каком-то смысле ноль-позиция — это и есть позиция НД. Вместе с тем, насколько известно, обстоятельного, подробного анализа со стороны это понятие так и не получило. Можно предположить, что это связано с тем, что понятие «ноль-позиция» было воспринято как своего ро-

[1] http://ifi.rsuh.ru/ugarov_script.html

[2] «Современная драматургия», 2010, № 1.

да внутрицеховое обозначение, как некое театральное арго. Как бы там ни было, мне представляется интересным попытаться теоретически развернуть этот «конструкт».

Как кажется, то определение, которое дается НД, несколько поспешно и фривольно трактует давно знакомые термины и понятия теоретической поэтики. Действительно, если взять уже ставшее классическим — бахтинское — определение автора, то мы увидим, что он (автор-творец) смотрит на происходящее не изнутри мира героя (изображенного им), а с «внежизненной» точки зрения. В отличие от него *«действия героя и его судьба предстают в качестве реальных (жизненных) и оцениваются — им самим и вставшим на его точку зрения читателем — в категориях познания (истинности/ложности) или этического поступка (добра/зла)»*[3]. Тем самым методологически участники НД не совсем корректны, говоря о позиции автора «изнутри», так как позиция автора априори находится «снаружи», поскольку *«задача автора не познание или этическое самоопределение, а создание формы героя и его мира, их эстетически значимых границ»*[4]. Таким образом, призыв НД к изображению такого мира, *«где нет точной системы координат, нет антагонистов и протагонистов»,* можно трактовать как призыв к тому, чтобы автор создавал героев, действующих как бы в мире и не-мире одновременно, где бы они были лишены каких-либо определенных, артикулированных ими (жизненных) целей и ценностей.

Именно такой мир и возникает в пьесах Павла Пряжко (наиболее громкого открытия драматургии нулевых). Главной — бросающейся в глаза — особенностью его пьес (таких, как «Чукчи», «Урожай» и другие) является то, что зритель наблюдает мир, полноценным участником которого он себя представить не может: читатель-зритель не способен оказаться внутри его герметичного пространства и как-то сопоставить происходящее со своим ментальным или душевным опытом. Пряжко апеллирует к реальности, не представимой рядовым зрителем — к его жизненному опыту проживания подобных ситуаций: мотивы героев непонятны, характеры непроявлены, действия и поступки абсурдны, конфликт как таковой отсутствует. Мы не понимаем, есть ли у них какая-то цель, которой они следуют, есть ли определяющая ее жизненная позиция — ради которой стоит делать то или это. Мало того — в пьесах отсутствует и протагонист, с которым в принципе возможно как-то соотнести себя, все персонажи абсолютно равнозначны. Пряжко изображает мир, в котором индивидуация невозможна, мы ничего конкретного не можем сказать ни об одном из героев — каковы их мысли, желания, мечты. Жизнь героев внутри пьес функциональна и сама по себе не важна: она не имеет какого-либо собственного содержания и целеполагания.

По сути, это и есть квинтэссенция художественного мира, в котором отсутствуют какие-либо обозначения позиций, характеров героев. Но та редукция героя, которая при этом происходит, его неполнота — это одновременно и разрушение жизнеподобия изображаемого мира (когда я как читатель не могу войти в контакт и соотнести себя с происходящим), а фабульный мир пьес Пряжко — это по сути именно такие обстоятельства и ситуации. Это не реалистичное ви́дение мира. Это в прямом смысле слова нежизненный, сконструированный по особым лекалам мир. То, чего, как кажется, НД и добивается: когда непонятно, где верх, где низ, где добро, где зло (это все убирается, вычеркивается).

Но только эти вроде бы очевидные вещи, проговариваемые участниками НД, скрывают фундаментальное непонимание художественного устройства произведения и таких несущих, базовых его категорий, как *автор и герой*.

Дело в том, что даже если мир героев и сами герои не подразумевают однозначного отношения и идентификацию с ними, тем не менее это не отме-

[3] Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М., Издательство Кулагиной, Intrada, 2008.
[4] Там же.

«Жизнь удалась»

няет смысла (и ценности) самого произведения как эстетически значимого объекта. А раз так, то это означает, что читатель-зритель лишается возможности комфортного нахождения в мире героев; в свою очередь, авторская позиция как была, так и остается сугубо внешней, «внежизненной», и именно к этой позиции теперь и устремляется читатель-зритель, чтобы обрести ту точку зрения, которая позволит ему увидеть в художественном произведении и смысл, и ценность. Таким образом, то, к чему подводит НД, — это не достижение позиции автора «изнутри», а, наоборот, это ее тотальное разрушение. Это связано с тем, что позиция «изнутри» — это не когда сняты бинарные отношения (добро/зло, истина/ложь) в жизни героев, а это, собственно, и есть мир героев, вне зависимости от их (ценностного, познавательного, этического) отношения к этому миру. Поэтому, когда граница между мирами автора и героев деконструируется и читатель не способен оказаться внутри мира героев, где бы он мог соотнести себя с их поступками и действиями, для него остается только позиция «снаружи», то есть сугубо авторская позиция. Таким образом, сами того не осознавая, новодрамовцы оставляют для зрителя лишь «внежизненную» позицию автора. В то время, как, скажем, Звягинцев (которому Угаров противопоставляет НД) позволяет читателю находиться внутри мира героев (и соответственно видеть их позицию и вставать на их точку зре-

ния), что не только делает возможным изображение внутреннего мира художественного произведения и той действительности (природной, бытовой, исторической), которую этот вымышленный мир воспроизводит, но и позволяет не упускать из виду собственно позицию автора.

Это, кстати, я думаю, объясняет еще одно заблуждение НД. Дело в том, что позиция ни одного из героев не равна позиции автора. Нельзя просто механически их сложить и на выходе получить смысл художественного целого. В пьесах Чехова, например, это особенно заметно: видимое столкновение правд и позиций героев, где у каждого своя правда, не создает автоматически некоего синтеза, который мог бы себе присвоить в качестве урока читатель-зритель. Там точно так же, как и в пьесах Пряжко, не срабатывает позиция читателя: *«Я прихожу за уроком»* (против чего, собственно, и борется, по его словам, Михаил Угаров). Там точно так же читателю никто ничего не разжевывает и *«ответа в конце задачника нет»*. Показателен в этом контексте финал «Вишневого сада»: на сцене никого из героев уже нет (кто уехал, кто умер), а действие все еще продолжается — и единственно потому, что самоопределиться по отношению к показанному должен именно зритель.

Кроме того, в отличие от того же Звягинцева, у которого в фильмах всегда присутствует некая сюжетная целесообразность, у Пряжко фабула, в общем-то, недееспособна. Это приводит к тому, что понимание происходящего изнутри мира героев оказывается невозможно. В пьесе «Поле», например, главные герои — комбайнеры, которые днюют и ночуют в поле, по ночам разжигая костры и обсуждая, кто пойдет на дискотеку и какой компьютер лучше купить. Тем самым автор становится своего рода концептуалистом, не заботящимся об объеме и полноте изображенного мира. Как результат: автор ставит себя в привилегированное положение, когда его представления относительно того, что изображается, преобладают над изображаемым и мир героев превращается в подручный, не имеющий самостоятельного значения материал. Автор остается единственной полноценной инстанцией, герой же как таковой исчезает.

Именно поэтому, мне кажется, не случайно, что в последних пьесах Пряжко эта тенденция (деградации мира героев, редукции их до неких обезличенных актантов) одновременно — как бы на контрасте — приводит к появлению в этих же пьесах («Легкое дыхание», «Жизнь удалась», «Поле» и других) функции повествователя, так называемого нарратора. Того, кто дает оценку, кто подробно описывает моменты жизни героев, их движения, мысли, жесты. Герои сами по себе нерелевантны, поэтому наиболее существенное о них мы можем узнать лишь в ремарках, в сообщениях рассказчика, некоего условного автора внутри их мира.

При этом то, что делает в пьесах Пряжко, вряд ли можно назвать следованием методу ноль-позиции. Считать ноль-позицию неким способом фиксации и изображения мира героев было бы не вполне корректно. Точнее, наверное, говорить о том, что невозможность создать полноценного героя, героя, не утратившего какие-то мотивации, целеполагания и т.д., вызывает к жизни некое теоретическое, инструментальное обоснование в виде таких понятий, как «ноль-позиция». Но ноль-позиция — это лишь следствие того, какими герои предстают в современных пьесах. Это не более чем определенный тип героев, который возник в нулевые годы. Он востребован, он не вполне знаком и поэтому интересен.

Таким образом, последовательная ноль-позиция — это вовсе не *«позиция, которая рождается не у меня как у автора произведения, а у человека, который его смотрит»*[5], а скорее ровно наоборот: это тотальное присутствие автора в произведении, концептуальность произведения, когда автор устраивает интеллектуальную, литературную игру (как, например, Максим Курочкин, братья Пресняковы), создавая преувеличенно-гротескный мир, лишенный реального героя.

[5] http://seance.ru/n/29-30/perekryostok-novaya-drama/tochka-nerazreshimosti/

# И М Е Н А

Дмитрий Волкострелов

*Фото:*

*images.yandex.ru*

ДМИТРИЙ ВОЛКОСТРЕЛОВ:

# «...Не думать о зрителе»

**БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЗАРА АБДУЛЛАЕВА**

**Зара Абдуллаева.** Ты работаешь очень интенсивно и на разнообразных площадках — от питерского ТЮЗа до подвала башни «Федерация», которые и диктуют метод режиссуры. Есть ли у тебя теоретическая платформа или стратегическая программа? Или же пока осваиваешь разные тактики на ощупь? Как ты переосмысляешь (и делаешь ли это сознательно) контекст, который имеется у нас и за границей? Когда я встретила Лену Ковальскую на вручении премии «Новая пьеса» и посожалела, что Гран-при не получил Павел Пряжко, она трогательно ответила: «Он один читает Гройса». Ну, другим и Гройс не поможет. Чтобы подтянуться к Лене и Пряжко, напомню: Гройс писал о том, что теория нужна прежде всего художникам, а не зрителям. Воспользуйся названием лекции Гройса, опубликованной в «ИК», — «Изображая теорию». Изобрази, Дима, и ты.

**Дмитрий Волкострелов.** Конечно, есть определенные теоретические вещи, к которым мы приходим в процессе работы. Но формулируются они, безусловно, совместно с актерами. Что-то мы можем делать, а что-то — никогда. Все это обсуждается. Есть какое-то понимание или, точнее, внутреннее ощущение, как может быть. Например, нам было ясно, что пьесы Равенхилла невозможно сыграть. То есть можно, но мы отказались от такого подхода. Хотя мы договаривались, что, когда станем работать, какой-то кусочек театра-как-театра тоже покажем. Но его тексты таковы, что это будет «прямо театр». Для нас это невозможно. Внутренне я очень четко ощущаю эту грань, но словами мне ее сложно выразить.

В чем главное достижение Пряжко? Паша, как он сам любит говорить, пишет текст из живых людей. Метод у него такой. И в «Хозяине кофейни» он его внятно формулирует. Если послушает человека, дальше уже может писать так, как этот человек говорит. Его тексты сразу ложатся на язык актеров. А тексты Равенхилла невозможно произносить. Его люди говорят идеями. За пятнадцать минут они проживают такой кусок жизни, который вообще-то двадцать лет длится. Для нас трудно представить сценическое проживание такого текста, причем так, как, вероятно, это предполагается автором.

**З.Абдуллаева.** У тебя есть представление о театре, который тебе не хотелось бы делать? Кроме Пряжко, Равенхилла кого ты ставил?

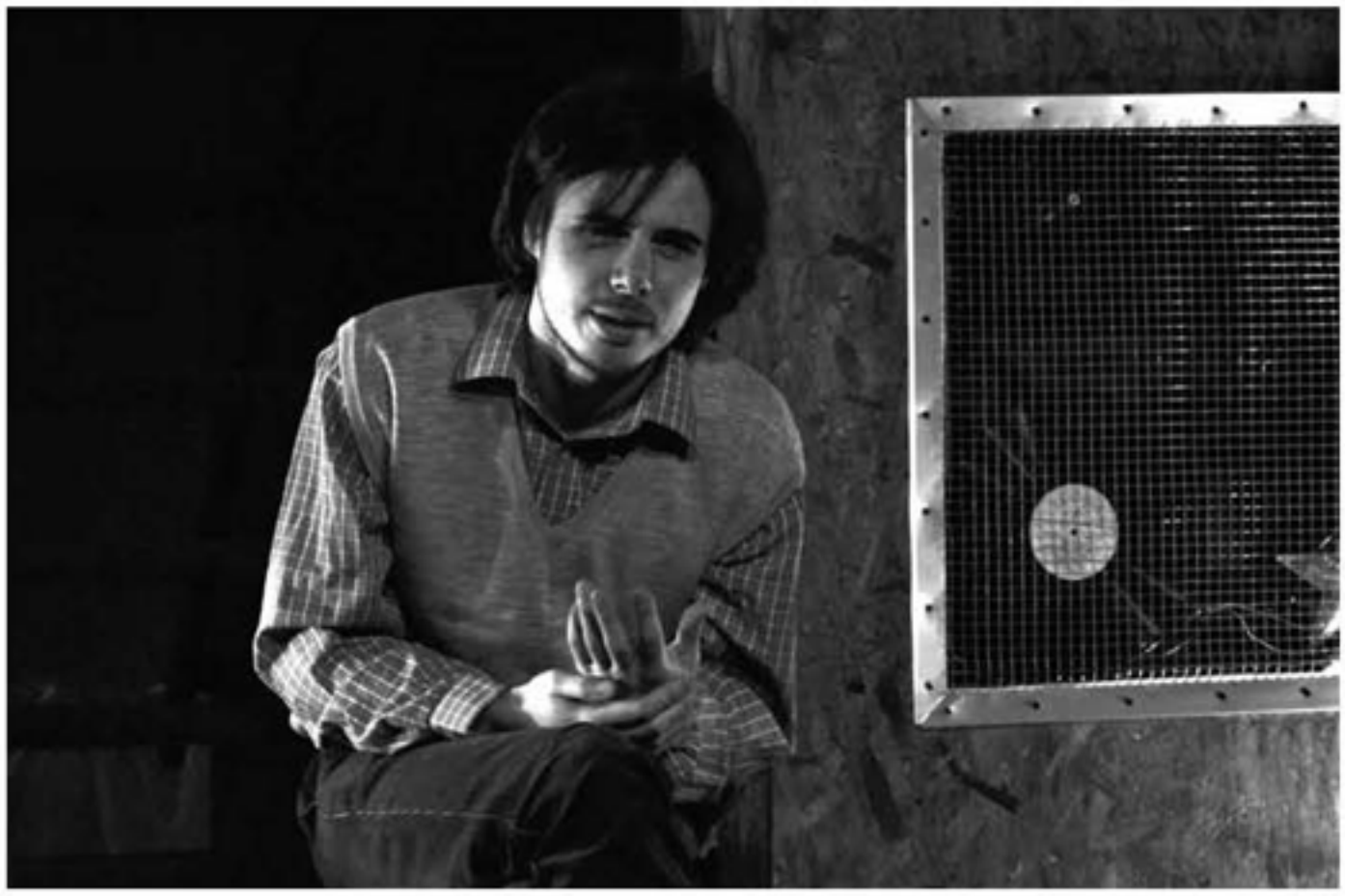
**Д.Волкострелов.** Вырыпаева, Хайнера Мюллера.

**З.Абдуллаева.** Пряжко слушает человека, потом пишет. Но текст его литературный. Текст писателя.

**Д.Волкострелов.** Это литература. Но — для театра. Может быть, у меня сложности с чтением текстов. Но мне потребовалось очень много усилий, чтобы пробраться через текст «Хозяина кофейни». Понять его. Когда Ваня Николаев, актер, этот текст произносит, количество затрат у зрителя, которые ему тре-

буются для понимания, гораздо меньше. Для меня очевидно, что Пряжко пишет тексты для того, чтобы их произносили. Так было и с текстом «Налетела грусть...». Я осознанно актерам МХТ не давал его заранее. Мы собрались, я предложил вместе читать. И они, произнося его, вступая с ним в контакт, ощутили тотальное сближение с ним. И сразу все встало на свои места.

**З.Абдуллаева.** Не важно, что это были не твои актеры, а из МХТ?



«Хозяин кофейни», режиссер Дмитрий Волкострелов

*Фото Юлии Люстарновой*

**Д.Волкострелов.** Так оказалось. Вроде бы другое поколение, большинству актеров было за сорок, и они никогда не имели дело с современной драматургией. Тем более с такой.

**З.Абдуллаева.** Ну, спектакль Табаков закрыл. Значит, вы были на правильном пути.

**Д.Волкострелов.** Наверное.

**З.Абдуллаева.** До встречи с Пряжко ты как-то формулировал свою роль в контексте нашего театра?

**Д.Волкострелов.** Ну конечно. Это очень важно. Когда я смотрю работы своих коллег, то вижу: человек не понимает, в каком он находится контексте. И свой не понимает: почему, для чего он это делает. Ну поставил один хороший спектакль, другой — и дальше что? А как это все выстраивается? Во что складывается? Я стараюсь размышлять на этот счет. И опять без Паши Пряжко никуда. Его влияние на меня очень большое. Но от определенного контекста никуда не денешься. Я прихожу ставить спектакль в питерский ТЮЗ и понимаю, что там происходит. Русский театр совсем не исследует современную реальность. Никаким образом. Он ее игнорирует. А мне это как раз интересно. Пряжко этим и занимается.

Мне важно включить в существующий контекст русского театра другую ноту, другое звучание. Попытаться эту реальность исследовать. Дальше я понимаю, что нынешний инструментарий русского театра таков, что там нет инструментов для исследования этой реальности. Она поменялась, а инструментарий остался прежний. Я слежу, смотрю, на выставки хожу и так далее и понимаю, что у современного искусства эти средства есть. Поэтому решил попробовать притащить его инструментарий в русский театр. Попытаться разрабатывать эти инструменты. Поэтому мне важно работать с Ксенией Перетрухиной. У нее по-иному работают мозги. Я как-то встретился с одной девочкой, которая хотела со мной работать. Она художница, выпускница теат-

ральной академии, показала свои работы. Я ее спрашиваю: а Кабакова вы знаете? Не знает. Виновата ли она в этом? Не нам судить. А мне важно все это совместить. Простая мысль, но необходимая. И еще фундаментальное для меня обстоятельство: не думать о зрителе.

Когда меня Олег Павлович Табаков спрашивает, должен ли актер завоевывать зал, я отвечаю: может и не завоевывать.

«Налетела грусть», режиссер Дмитрий Волкострелов

*Фото Юлии Люстарновой*

**З.Абдуллаева.** Олег Павлович — агент рынка. Но ты-то в МХТ пошел ставить. Табаков пожилой человек. Он может задавать любые вопросы. А зачем ты отправился на заведомо чужую территорию?

**Д.Волкострелов.** Мне интересен и такой опыт. Есть ситуация: текст Пряжко, который со своими ребятами я не могу сделать. Там возрастные ограничения и прочие. А я хочу поработать с этим текстом. Так почему не воспользоваться возможностью?

**З.Абдуллаева.** Ну, у Херманиса в «Долгой жизни» молодые актеры играли стариков.

**Д.Волкострелов.** Да-да, согласен.

**З.Абдуллаева.** Кабаков не мог бы пойти в этот МХТ. Когда были нужны деньги, он иллюстрировал детские книжки. Но в них он не публиковал свой альбом «Анна Петровна видит сон», например, или другие.

**Д.Волкострелов.** Да. Но есть ряд необходимостей и возможностей. Банальная вещь: надо деньги зарабатывать. Пока я со своими ребятами в театре POST не получаю никакого финансирования. Никаких грантов. Равенхилла мы сделали за 300 тысяч, которые дал Фонд культурных инициатив Евгения Миронова. Существует необходимость производства, хранения декораций и т.п. Перетрухиной хочется что-то заплатить, актерам. Иногда хотя бы.

**З.Абдуллаева.** В этой стране радикальным художником нельзя быть. Только если где-то еще «шить».

**Д.Волкострелов.** Несмотря на это, я не считаю, что иду на компромиссы. Ни разу и ни пяди. А в Питере вообще сейчас скандал. Мы поставили рассказ Хайнера Мюллера «Любовная история» в «Приюте комедианта». Публика была в ужасе. Пятница, вечер. Премьера.

**З.Абдуллаева.** Анатолий Васильев хотел книжку назвать «Театр без людей». В отличие от книги Джорджо Стрелера «Театр для людей». Да, такая проблема существует. Она неразрешимая, хотя разрешалась иногда без компромиссов.

**Д.Волкострелов.** Почему? Надо просто делать и делать. То, что я делаю не со своими актерами, — это фестивальный продукт.

**З.Абдуллаева.** Главное — не путать. Приведу пример. Я поклонница Херманишта в Новом Рижском театре. Но пошла в Москве на его «Рассказы Шукшина». Фестивальный проект. Смотрю и понимаю: коммерческий спектакль. Это не ругательство. Однако совсем иное предприятие по сравнению с рижскими спектаклями. Одни наши коллеги были в восторге от так называемого искусства. Другие были недовольны, что «никого не жалко», — знаешь, есть такая мантра, от которой тошнит. За границей он ставит иначе, чем со своими актерами. Просто надо четко разделять мотивации и результат.

**Д.Волкострелов.** Понимаю, но у меня так не получается. Я вот не смогу сделать коммерческий спектакль.

**З.Абдуллаева.** Мы еще посмотрим.

«Запертая дверь», режиссер Дмитрий Волкострелов

*Фото Юлии Люстарновой*

**Д.Волкострелов.** Это Перетрухина говорит: надо сделать хит. Она рассуждает теоретически. Хит в хорошем смысле. А мне кажется, не надо. Или невозможно.
**З.Абдуллаева.** Нужна ли такая задача? Херманис не специально хит делал. На другой площадке, с другими актерами, с другим материалом он сделал то, что считал нужным.
**Д.Волкострелов.** Он, конечно, учитывает контекст. А я в «Приюте комедианта», безусловно, вступил с ним в конфликт. Даже Костя Богомолов с «Лиром» на той же площадке в открытый конфликт с публикой все-таки не вступил. У меня получилась работа-манифест.
**З.Абдуллаева.** «Приют комедианта» — площадка антрепризная. Там нет контекста, кроме публики, которая идет на название, гораздо реже — на имя режиссера. А в МХТ ты действительно конвенции нарушил. Табаков снял спектакль, и всё.

«Запертая дверь»
*Фото Юлии Люстарновой*

Вернемся к Пряжко. Я видела в «Доке» спектакль «Жизнь удалась». Начало спектакля было осмысленным, когда актеры с листочками текста появлялись, читали его, а потом входили в роли персонажей. Учитываешь ли ты контекст «Театра.doc»? Все-таки столько лет он существует как альтернатива мейнстриму. Но, по-моему, там было два с половиной важных спектакля: «Борьба молдаван за картонную коробку», «Большая жрачка» и «Доктор». Свою роль в прощупывании реальности они сыграли. И — остановились.
**Д.Волкострелов.** «Доктор» Панкова ведь по сути не доковский спектакль.
**З.Абдуллаева.** Да.
**Д.Волкострелов.** Михаил Юрьевич Угаров долго ходил вокруг меня, уговаривая что-то поставить. Но мы ограничились «Солдатом». С «Доком» мне было бы неудобно вступать в конфликт. Был такой общий провал — в театре вообще, что действительно спектакль «Большая жрачка» стал большим событием. Но, к сожалению, дальше ничего не развивалось. Казалось, что вот волна идет и сейчас что-то произойдет. Но нет. Схлынула.
**З.Абдуллаева.** Когда ты пытаешься апроприировать инструментарий современного искусства, ты же не специально, не искусственно его используешь, а исходишь из конкретного драматургического материала. Почему мне понравился спектакль «Я свободен»? Это рефлексивное искусство.
**Д.Волкострелов.** У меня есть простая история, которую я часто рассказываю.

Может, она сойдет за ответ. На стенах рисуют граффити. А потом их закрашивают краской, как правило, другого цвета. Пытаются оттенок подобрать, но не получается. Остаются такие пятна. От них я прихожу в восторг. Эти пятна — очень серьезно для меня. Я их фотографирую... Мы на афишу «Злой девушки» такое пятно поместили. Более грубое, к сожалению. Это важно и для Пряжко, который внимателен к непримечательному, как говорится, к «мусору». В «Злой девушке» эта тема очень важна. Паша работает в своем сложносочиненном тексте с дискурсом киносценария, там много-много ремарок. И вот одна: герой Дима на непримечательной улице рассматривает все вокруг, кафе, стилизованное под советские пивные. Такой теплый текст... Потом он выходит из маршрутки. Два часа спустя он стоит на той же непримечательной улице... достает фотоаппарат. У меня мурашки бегут... Все актеры договорились, взяли фотоаппараты, телефоны и ходили фотографировать. Мы показываем в спектакле эти фотографии. Я в Купчино наконец-то поехал специально.

**З.Абдуллаева.** Ты ленинградец?

**Д.Волкострелов.** Нет, москвич. С Чистых прудов. Из коммуналки.

**З.Абдуллаева.** Будешь ли ты ставить все лучше или хуже, ваша встреча с Пряжко останется точкой возникновения новой и долгожданной театральной практики. Как думаешь, режиссура проявляет современную драматургию или драматургия определяет новую режиссуру?

**Д.Волкострелов.** Для меня главное — текст. Я за Пряжко не успеваю. Честно скажу, и мне радостно это признавать: я по отношению к Паше, грубо говоря, вторичен. Его тексты кардинально меняются.

**З.Абдуллаева.** Заметила. Он быстро развивается: от «Трусов» до «Трех дней в аду» — колоссальная амплитуда.

**Д.Волкострелов.** Мы делали читку «Злой девушки» на «Любимовке», и все там сказали: «Паша, какая у вас замечательная пьеса «Жизнь удалась». Мол, что вы нам теперь... Он ответил, что «Жизнь удалась» — далеко не самый важный для него текст, такое он мог километрами писать, никаких сложных задач для себя там не решил. А ставит он каждый раз очень сложные задачи. К ним надо максимально точно подобрать правильный ключ. Тут возникает непростой момент: что правильно, а что мимо текста. Я видел спектакль «Жизнь удалась» спустя какое-то время после премьеры и понимаю, что конструкция, заложенная режиссером, дала трещину. Есть конструкция текста, а конструкция спектакля ему не соответствует. Там зазор. Очень важно ощутить конструкцию именно текста.

**З.Абдуллаева.** Я думаю, дело не в тексте как таковом, хотя и в нем, но в мире, который там запечатлен. Мне кажется, отличие Пряжко от его одновременников (так мой папа говорил про театр «Современник») заключается в том, что его сочинения не исчерпываются пусть и сложносочиненным текстом.

У других есть хорошие или плохие тексты. А у Пряжко — настигнутый мир, который и знаком нам, и непредсказуемый.

**Д.Волкострелов.** Паша очень завязан на реальность.

**З.Абдуллаева.** Что это означает?

**Д.Волкострелов.** Он может придумать какую-то конструкцию, а дальше ходит по улице, слушает людей, ищет героев.

**З.Абдуллаева.** Другие тоже ходят, вербатят. И чего? Ну ладно. Как вы поняли с Пашей, что между вами искра?

**Д.Волкострелов.** Я слушал в «Доке» читку пьесы «Жизнь удалась». Потом прошло время, и в Питере случилась драматургическая лаборатория. Надо было выбрать текст. Мне говорят: есть то, сё и Пряжко. Я, не раздумывая, беру пьесу Пряжко «Поле». Паша приехал на ту лабораторию, мы познакомились. Он человек рефлексивный — думает, как мне кажется, и о театре, размышляет, каким театр может быть. И с каждым текстом все по-новому. Сейчас буду делать «Три дня в аду» в Театре наций.

«Я свободен», режиссер Дмитрий Волкострелов

*Фото Аси Петровой*

**З.Абдуллаева.** Какие артисты?

**Д.Волкострелов.** Все нормально. Свои. Малая сцена. Так вот: Пряжко ясно различает текст и пьесу. У Паши — тексты.

**З.Абдуллаева.** Он делится с тобой своими представлениями о театре?

**Д.Волкострелов.** Чуть-чуть, очень сдержанно, полунамеками. Себя осекает... Как вы относитесь к Ване Вырыпаеву, я не знаю, он пишет из головы, и так, как его персонажи говорят, вообще никто не говорит, но и он рефлексирует по поводу театра. Паша пишет не из головы.

**З.Абдуллаева.** Мне все равно, кто «из чего» пишет.

**Д.Волкострелов.** Это к вопросу о реальности.

**З.Абдуллаева.** Так называемое современное искусство — понятие разветвленное. Там свои правильности/неправильности. Вырыпаев для меня — это арт для истеблишмента. Окультуренное поле.

В Пряжко есть загадка. Мне кажется, в его текстах обыденность, стертость странным образом сочетаются с головокружением. Внешняя обыденка накрывает смурную вселенную, что говорит о большом углублении. За его непримечательными словами пролегают тоннели, собираются звездные войны, назови, как хочешь. Непримечательные слова создают таинственным образом неплоский текст. А лучше сказать — мир. У Вырыпаева слова могут быть и странными, и по-хорошему неправильными, но они почему-то равны себе и текстом исчерпываются. Конфликты, нервные окончания, коллизии оседают в словах. А Пряжко, точнее, его персонажи мычат, бубнят, а за этим — бездны.

Банальность, что теперь все занимаются современным искусством, снимают, выкладывают в Интернете и т.д. Как недавно написал Вадим Захаров, сейчас легче быть художником, чем им не быть. Действительно, кто-то палец покажет — его душат в объятиях, забрасывают предложениями, искушениями. Ты же действуешь вполне традиционно, хотя в рамках альтернативного театра, не мейнстрима. Кафе, галерея и т.д. — все это давно узаконенные площадки, которые ты оприходуешь.

Каким может быть сейчас радикальный жест в театре и возможен ли он? Как соотносится инструментарий, который ты заимствуешь из современного искусства, с автономностью твоей театральной практики? К тому же

текст действительно для тебя очень важен. Включая и отсутствие текста, как в спектакле «Я свободен». Там показываются фотографии Пряжко, а ты произносишь несколько реплик. Отсутствие текста в данном случае функционально. Отсутствие как опущенное присутствие. Текст есть, о нем свидетельствуют реплики. Поэтому, когда говорят: это надо показывать в галереях, — я не согласна. Если мы хотим перенести «Я свободен» на другие площадки, значит, мы отказываем новому театру. В галерейном пространстве ты, фланируя, ухватываешь фрагмент. А тут вы настаиваете именно на театральном восприятии.

**Д.Волкострелов.** Абсолютно верно.

**З.Абдуллаева.** В «Хозяине кофейни» ты работаешь с монологом, в спектакле «Я свободен» смещен жанр видеоарта. В спектакле по Равенхиллу, который идет в разных пространствах галереи «На Солянке», зритель существует в режиме уже фрагментарного восприятия, как в галерейном пространстве. Так вот: как ты понимаешь нерв альтернативной театральной практики? В лекциях 1918—1919 годов Мейерхольд, понимая кризис театра, говорил о необходимости «передвижного театра». Какая сегодня есть необходимость, на твой взгляд, для театра? Ты же не устраиваешь представления, например, на набережной реки Пряжка. Ты говоришь о реальности, которая очень изменилась. И зритель меняется, и художник, и понимание, «что такое искусство».

**Д.Волкострелов.** Очень сложный вопрос. Вот мы сделали спектакль по рассказу Хайнера Мюллера. Одни говорят: это всё впервые, такого еще не было. А другие — что это было у того, у того и у еще кого-то. С одной стороны, скандал, зрители требуют возвратить деньги за билеты, а с другой — есть мнение, что ничего нового мы не показали. Мы находимся в мире, где существует большое количество мнений. Можно ли определить какую-то магистраль?

**З.Абдуллаева.** Шкловский предлагал Тынянову в названии его книги «Архаисты и новаторы» убрать союз «и» — поставить тире. «Архаисты — новаторы». Сейчас, действительно, постмодернизм перестал быть в искусстве генеральным направлением, стилем, содержанием. Но в той реальности, о которой ты говоришь, он прижился, никуда не делся. Дело не в том, «что было — чего не

«Любовная история», режиссер Дмитрий Волкострелов

*Фото Юлии Люстарновой*

было», а в том, что это самое новое очень трудно сформулировать. Раз уж мы начали с Гройса, еще раз его вспомню. В одной из его статей была замечательная мысль о том, что новое — это не форма, не эксперимент, а та неясность, которая остается неясностью. Как раз в твоем случае сохраняется неясность, которая дает основание говорить, что это все-таки новое. Несмотря на то что уже у Клима спектакль длился до ухода последнего зрителя, как у тебя в «Приюте комедианта». В чем отличие спектакля по Хайнеру Мюллеру от прежних твоих спектаклей?

**Д.Волкострелов.** Одно из самых главных — об этом мы говорили с актерами — состоит в решении, что рассказ «Любовная история» сделан в традиционном театральном пространстве. В месте, где есть сцена и зрительный зал. Мы еще и занавес повесили. Пытались осмыслить основные первоэлементы театральных условий, театральных условностей. Это тысячу раз было, просто мы такого не делали, — актеры по очереди выходят на сцену и молчат. Мы отказываемся от того, что должны делать. Завоевывать, заинтересовывать, брать внимание и т.д. Это абсолютно честная история — в том числе и человеческой беззащитности. Очень сложный процесс и для актеров, и для зрителей. Всего четыре актера, каждый из которых выходит и молчит по две минуты. Выяснилось, что для зрителей это шок.

Главная тема текста Хайнера Мюллера — равноправие полов. Мы говорили с ребятами о равноправии актеров, зрителей. Мы работаем так, что не знаем, кто именно из актеров будет текст произносить. Перед каждой сценой они кидают за сценой жребий. Если мы говорим о равноправии, то не можем выбрать: ты первый выйдешь, а ты — вторая. Я каждый раз не знаю, кто будет стоять на сцене, когда откроется занавес. Зрители об этом не догадываются. Это довольно мучительное начало необходимо. Первая сцена у нас повторяется восемь раз, потому что два актера и две актрисы произносят все возможные комбинации текста. Я понимаю, что это антизрительский спектакль. Но такая необходимость вызвана осмыслением себя в качестве актера, личности, человека. От зрителя тоже требуются большие усилия. Получается, что спектакль — о беззащитности. Финал мы повторяем до ухода последнего зри-

«Любовная история»
*Фото Юлии Люстарновой*

теля. На втором спектакле ребята повторили финал больше ста восьмидесяти раз. Все совершали подвиг. Монтировщик вручную открывал/закрывал занавес...

**З.Абдуллаева.** Ты добился того, что многим авангардистам не удавалось. Сюрреалисты мечтали, чтобы в них бросали гнилые помидоры вместо восторженного приема. Тебе же удалось публику возмутить.

**Д.Волкострелов.** Для всех это было тяжелое испытание. Такой спектакль в белом зале ТЮЗа я бы не сделал. Мне надо было понять, зачем все это. Для чего вообще сегодня это нужно? Отвечали как могли. Но меня все же удивила реакция зала. Я не предполагал, что в людях столько хамства. Может, что-то не нравится, но... ты идешь в Эрмитаж и не требуешь деньги за билет, если тебе импрессионисты не понравились.

**З.Абдуллаева.** Все-таки это разное. В Эрмитаже есть выбор.

**Д.Волкострелов.** Да, мы нарушили ожидания публики, которая купилась на название «Любовная история». Но на афише крупно написано: Хайнер Мюллер. Оказалось даже, что люди не могут посидеть в темноте и послушать музыку. Для них это невыносимо.

**З.Абдуллаева.** Пятница, вечер, публика пришла отдохнуть. Она могла подумать, что это бульварный антрепризный автор. Она не обязана знать Хайнера Мюллера и с чем его едят.

Теперь про мои ожидания. Или, точнее, утопию. Она состоит в возможности, условно говоря, «Черного квадрата», то есть начала принципиально иного мышления. Как жест Дюшана. Я считаю главным трагическим писателем прошлого века Зощенко. Одно из его кардинальных открытий состоит в том, что после революции невозможно писать так, будто ничего не произошло. Ты в своем описании спектакля по Хайнеру Мюллеру мне отчасти ответил.

**Д.Волкострелов.** Я для себя внутренне ничего там не нарушал.

**З.Абдуллаева.** Ты переосмысливал конвенции.

**Д.Волкострелов.** Но никакой провокации я не закладывал.

**З.Абдуллаева.** Понимаю. Провокацией занимаются более прогрессивные режиссеры, чем ты. Их спектакли успешно идут в МХТ. Я про другое. Ты говоришь о пространстве. Премьера брехтовской «Трехгрошовой оперы» состоялась в буржуазном театре. Буржуазная публика встретила антибуржуазный, противоречащий этому пространству спектакль с восторгом. Брехт нарушал отношения с публикой содержательно, то есть публика не отождествила себя с респектабельными бандитами на сцене. А ты в «Приюте комедианта» взорвал театр внутри театра, поломал сами отношения сцены и зала, оставив в неприкосновенности условия игры. Если б ты делал провокацию, у тебя актеры вышли бы в майках с Путиным, условно говоря, Лира ты бы окрасил Сталиным или наоборот и т.д.

Но есть вопрос, над которым тебе еще рано задумываться. Просто еще слишком молодой. Есть два человека в русском контексте, которые действуют радикально, но в силу не зависящих от них причин не доводят свой отказ до конца. Это Расторгуев с Костомаровым. Они попали в ловушку — банальную продюсерскую. Их проекты «Я тебя люблю», «Я тебя не люблю», я считаю, не предназначались для публичного показа в виде законченного продукта. Не потому, что это «лучше или хуже» других фильмов, а потому, что «это не фильмы» — что принципиально. Но продюсерам нужен результат, фестивали, успех и т.д. Расторгуев с Костомаровым отказались в какой-то момент снимать плохое или хорошее кино, то есть то кино, какое получится, а свернули с этой дороги. Костомаров снимает как оператор другим режиссерам, ведь жить надо на что-то. Я приветствовала отказ Расторгуева, который понял: дальше снимать так нельзя. Хотя — можно, и вполне успешно, но ему не нужно. Во имя чего их отказ? Во имя поисков других методов освоения, осмысления реальности. Во имя антропологического исследования. Иначе говоря, во имя персональной мотивации художника. Саша Расторгуев тоже ведь знает, что

«каждый человек — художник»: оператор, актер и т.д. Но, показав этот фильм, превратив work-in-progress в продукт, они ослабили идею. Но дело не только в этом. Им не хватило еще полшага, какого-то щелчка, равного настоящему смещению координат.

В театре есть очень важный опыт Кэти Митчелл, которая в традиционном пространстве сцены-зала делает этот существенный шаг: у нее кино и театр обмениваются своими функциями. «Живыми» людьми становятся актеры на экране, а на сцене они — «тени», которых снимает камера. И спектакль, идущий на экране, но рождающийся на сцене, тут же монтируется on-line. Она фундаментально переосмысливает «условность» театра и «безусловность» кино в традиционном театральном пространстве. И тоже рефлексирует на тему так называемой реальности, достоверности. На сцене и на экране. При этом — никакой провокативности. Зато — изменение контекста и даже теоретическое и практическое открытие. Ты в спектакле по Хайнеру Мюллеру, насколько могу судить, не видя его, пытаешься заново осмыслить первоэлементы театра, сдирая наросты с актеров, которые одним своим пребыванием на сцене манифестируют себя в качестве актеров. Но при этом остаются беззащитными людьми, как ты говоришь, оказавшимися перед публикой, которая, как водится, требует зрелищ.

**Д.Волкострелов.** Да. Все определяет пространство. «Хозяин кофейни» может быть сыгран только в кафе. Не на сцене.

**З.Абдуллаева.** Есть еще одна не вполне проясненная составляющая в современном искусстве. Казалось бы, традиционный Ханеке осуществляет в «Любви» содержательный сдвиг, но многие видят там исключительно мастерство. Не потому, что в «неоригинальности» (языка) этого фильма есть какая-то неясность. Но потому, что в «анонимности» и «неповторимости» его режиссуры есть, как писал Франческо Бонами о Герхарде Рихтере, «ультразвук, расщепляющий и стирающий в пыль те наросты и струпья, которые от имени живописи (в нашем случае от имени кино. — *З.А.*) рассказывают одну неправду за другой и самому искусству, и нашим глазам».

Я думаю о том, что мы, исходя из старых ожиданий, не имеющих отношения к реальности, верим, что радикальность художника должна быть явлена, как в «Черном квадрате», перевернутом писсуаре, разрезанном глазе. Но, может быть, сейчас радикальность существует в неброских проявлениях.

**Д.Волкострелов.** Может быть. У меня как режиссера существует потребность отказа дирижировать вниманием зала, а у актера — играть. Жест осуществляется за счет отказа от жеста. Мне очень понравился ответ Ханеке про голубя. Все ведь твердили ему про символы. А он ответил: голубь появился потому, что в Париже очень много голубей.

**З.Абдуллаева.** Отличный лукавый ответ.

**Д.Волкострелов.** И да и нет. Как раз правильнее и честнее сказать так, нежели иначе. Про символы и так понятно, это как раз не самая интересная территория. А то, что в Париже много голубей, — это в своей очевидности более интересно.

**З.Абдуллаева.** Он вообще не думает, что голубь может кого-то покоробить, потому что ассоциируется с очевидными смыслами. Смелый человек. Помню, как все ругали второй фильм Маккуина «Стыд», потому что там звучит Бах, а это неприлично банально, «хуже некуда».

**Д.Волкострелов.** В «Злой девушке» мы в финале придумали сцену вечеринки. Она есть в тексте, но мы убираем персонажность, актеры участвуют в этой сцене под своими именами. Ксюша Перетрухина нашла в ТЮЗе старую радиолу. Прекрасное совпадение — в тексте у Паши упоминается слово «Ригонда» как место, как название остановки, и радиола называется «Ригонда». Она к тому же была рабочая, мы решили, что надо ее использовать. Кто-то музыку поставит, как это обычно на вечеринке бывает, все прекрасно. Изначально я думал, что это будет что-то отстраненное, какая-нибудь электро-

ника. Ходил по питерским магазинам, выяснилось, что не так просто найти хороший винил, зашел в последний магазин. Продавец ставит одно, другое, такую электронику, сякую... а потом вижу, что прямо на меня смотрит Саймон и Горфункель — The Sound of Silence. И я подумал: зачем валять дурака? Я люблю эту музыку, почему нельзя поставить ее на вечеринке? И там, естественно, все сразу поменялось по смыслу.

**З.Абдуллаева.** А какой-нибудь театровед может напомнить: это уже было у Херманиса.

«Танец Дели», режиссер Дмитрий Волкострелов

*Фото Юлии Люстарновой*

**Д.Волкострелов.** Конечно. Но мы спокойно ставим эту пластинку. И то же самое с Годаром в финале. Так получилось: это очень личный спектакль. Изначально по смыслу, по содержанию, которое мы закладывали, казалось правильным, что там должно быть советское кино — «Долгая счастливая жизнь» или фильм Калика.

**З.Абдуллаева.** Почему ты хотел 60-е годы?

**Д.Волкострелов.** Потому что там, как нам показалось, прослеживалась связь. Условно говоря, хипстерская культура, она же на самом деле многое оттуда заимствует — сумки с символикой СССР и прочее. Уже буквально на сдаче мы показывали отрывок, где ребята смотрели «Долгую счастливую жизнь». Почти в день премьеры я понял: не то. И подумал: зачем что-то придумывать? Есть фильм, который я люблю, это чуть ли не первый фильм, который я посмотрел на видеокассете, мне его дала моя первая любовь в десятом классе, — «Мужское/женское». Надо отказываться от каких-то изначальных мыслей о том, что необходимо прослеживать какую-то тему. Не обязательно. Важно, когда реальная жизнь сама подкидывает, что нужно брать. Стоит эта пластинка — значит, надо ее использовать. Еще мне кажется важным, что мы работаем в Питере.

**З.Абдуллаева.** Это как-то связано с мифом этого города?

**Д.Волкострелов.** Тут скорее миф Москвы. Не уверен, что наши спектакли прозвучали бы так, как это было, если б наш театр был московский.

**З.Абдуллаева.** Где вы в Питере играете спектакли?

**Д.Волкострелов.** «Хозяина кофейни» играем там, где мы его выпускали, — в клубе «Душ», которым владеют музыканты группы «Ленинград». Остальные играем, например, на улице Белинского, там есть странное место — какой-то то-

варищ построил дом под гостиницу. Но построил так хреново, что дом дал трещину и гостиницу оказалось сделать невозможно. Его нужно сносить и заново строить. Денег у него на это нет. Но есть дочка, которая занимается современным танцем. Он ей отдал помещение под танцевальную студию. Потом там постепенно стали заселяться другие люди: кто-то кино стал показывать, театральные студии появились. И мы стали показывать в помещении, где у одного парня кинозал.

**З.Абдуллаева.** Вы продаете билеты?

**Д.Волкострелов.** Через социальные сети. У нас вообще нет бюджета как такового.

**З.Абдуллаева.** Сколько стоит билет?

**Д.Волкострелов.** В день спектакля — 500, по записи — 300. Мы со сборов отдаем половину. Естественно, не зарабатываем на своих спектаклях.

**З.Абдуллаева.** Нормально. Только не понятно, как выжить.

**Д.Волкострелов.** Все еще где-то работают.

**З.Абдуллаева.** Мне не понравилось, как ты сделал оперу в «Федерации».

**Д.Волкострелов.** Допускаю. Мне просто было интересно поработать с оперой. Но я понял, что, пожалуй, больше никогда не буду. Там я реально ощутил, что у меня отняли один из главных инструментов — работу со временем. Филановский написал оперу, изначально считая, что ее никогда в жизни никто не поставит, написал ее для концертного исполнения, в принципе все уже срежиссировал.

**З.Абдуллаева.** Мне показалось, что все как-то растеклось, рассыпалось. Осталась претензия. Я подумала: может, Диме надо остановиться, оглядеться. А то уже функционируешь как постановщик. Но режиссер от постановщика ведь отличается.

**Д.Волкострелов.** Да. Вы — писатель, я актриса, попали мы с вами в круговорот. Есть такая опасность.

**З.Абдуллаева.** Можешь стать агентом ярмарочного современного искусства, не важно, в каких формах оно проявляется — театральных или выставочных.

**Д.Волкострелов.** Понимаю. Но еще надо как-то зарабатывать.

**З.Абдуллаева.** Наше знаменитое двоемыслие рождается не потому, что какой-то дурак или умник, то есть умный дурак, его придумал. Оно воспроизводится из-за двойственного, тройственного существования. Кажется, оно неизбежно. Один раз Табаков не выпустил твой спектакль. Хорошо. Потом его место займет кто-то другой, и ты будешь режиссером МХТ.

**Д.Волкострелов.** Моя мама испытала гордость, когда шла в Камергерский переулок.

**З.Абдуллаева.** Мы не все делаем для мамы и папы.

**Д.Волкострелов.** Да я шучу.

**З.Абдуллаева.** Я тоже. Зарабатывать хорошо бы в какой-нибудь австрийской или финской дыре, тамошних театрах, а тут работать только на себя. Вы ездили куда-нибудь на гастроли? В Польшу, например?

**Д.Волкострелов.** Да, как раз в Польшу. Мы там играли спектакль «Я свободен» на фестивале в Люблине. Сейчас, кстати, поедем в Варшаву на фестиваль «Русский театр». Там большая программа — как бы ответ на «Польский театр» в Москве. Мы везем туда практически все. «Я свободен» мы показывали в совсем маленьком старом театре, недавно отреставрированном, там даже два яруса, но он очень камерный. И такого у меня не было никогда: зрители были настолько не готовы... Контекст этой площадки, где нет своей труппы, такой: туда приезжают местные знаменитости. Они были так фраппированы, что кричали: «Мальчик, надо играть!» Мужчина, выходя из зала, перед тем как громко хлопнуть дверью, заорал: «Спокойной ночи, голый король!» На следующий день мы сыграли «Запертую дверь», все успокоились. Польский театр вроде бы продвинутый, но все равно там есть потребность того, чтобы театр был театром.

**З.Абдуллаева.** Если б ты пришел на выставку какого-нибудь концептуалиста, то прочел бы километр текста. Если на этот спектакль приходит человек, но никакого текста не имеет, ему не по себе. Он сидит в зале, смотрит на экране фотографии. Ты думаешь, не надо сопровождать твой кино-театр текстом режиссера?

**Д.Волкострелов.** Есть такая сложность, конечно, но нет, мы все-таки от этого осознанно отказались — от программки, пояснений.

**З.Абдуллаева.** А почему тебе кажется, что «Я свободен» нужно играть в театре?

**Д.Волкострелов.** Потому что, по-моему, это абсолютно не галерейная история, где ты пришел, посмотрел и ушел. Здесь ты должен сидеть. Есть определенные правила поведения в театре. Нужно сидеть, смотреть, вступать в какой-то контакт. В галерее ты можешь пройти мимо и не вступить... И еще важное наблюдение. В Питере, когда мы играем, очень мало народу приходит. Когда в зале мало народу, это гораздо лучше для такого спектакля, для самих зрителей. Когда нет так называемого единого дыхания зала и прочего, когда он прореженный, когда зрители по отдельности сидят, каждый сам с собой. В Москве все эти реакции, смешки, комментарии начинаются. А когда зрители смотрят, что народу мало, они понимают, что это что-то непростое. В общем, мне кажется, зрителю лучше, когда именно такая ситуация для этого спектакля.

**З.Абдуллаева.** Не зря же концептуалисты пишут тексты. Для них они не менее важны, чем объекты.

**Д.Волкострелов.** Я понимаю. Но мне кажется, если это начать делать, то может возникнуть какая-то систематизация.

**З.Абдуллаева.** Верно. У меня и был вопрос про возможности внесистемной стратегии.

**Д.Волкострелов.** Мне бы очень не хотелось систематизации. Почему для меня важен Питер Брук? Вот человек, который менялся и меняется, он себя абсолютно не систематизирует.

**З.Абдуллаева.** Сейчас без каких-нибудь биеннале, фестивалей ты не человек, а, попадая туда, вынужден либо подчиниться контексту, либо невольно вступить с ним в конфликт.

**Д.Волкострелов.** Ханеке остался.

**З.Абдуллаева.** Ему за семьдесят... Фон Триер тоже остался... Как гениально он, то есть его героиня, задвигает на книжной полке в «Меланхолии» супрематистов и выдвигает Брейгеля с Караваджо. Потому что модернисты стали украшением — собственностью буржуазного дома. Как и многие нынешние звезды современного искусства, вписавшиеся в систему.

Тебе я желаю удержаться, быть несвоевременным и потому современным режиссером, а не производителем «актуальных спектаклей».

ДМИТРИЙ ВЕНКОВ:

# «Каждый еще не стал художником»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ ТИМУР ХАКИМОВ

Дмитрий Венков
*Фото: afisha.ru*

**Дмитрий Венков — современный художник. Лауреат Премии Кандинского за фильм «Безумные подражатели» (2012). В 2004—2006 годах проходил магистерскую программу по истории кино в Орегонском университете.**

**Фильм «Безумные подражатели» — придуманное Венковым антропологическое исследование вымышленного сообщества. Племя неизвестных людей анархического типа обитает возле Московской кольцевой автодороги, материально и экономически существуя только за счет сбора придорожного мусора. В какой-то момент в силу его социальной изоляции и материальной зависимости от дороги у членов племени развивается карго-культ, напоминающий известные меланезийские карго-культы. Природа этого племени изучается разного рода экспертами, чьи комментарии составляют второй уровень фильма. Главные роли в «Безумных подражателях» исполняют арт-критики Александра Обухова, Александр Евангели и Оксана Саркисян, художник Арсений Жиляев, а шамана племени играет актер, музыкант и художник Сергей Пахомов.**

**Тимур Хакимов.** По жанру «Безумные подражатели» — это мокьюментари. Как известно, появление мокьюментари связывают с тем, что в какой-то момент стало понятно, что сама документальность — это всего лишь эстетическая система, набор приемов. Часто мокьюментари работает в пространстве сатиры (яркие примеры: «Борат», «Зелиг» и другие). И именно так, кстати, определяют вашу работу, называя фильм «превосходной сатирой на российское общество и художественное сообщество». В данном случае вы играете с жанром мокьюментари или пытаетесь его как-то развить?

**Дмитрий Венков.** Видимо, исторически мокьюментари появился как констатация несостоятельности претензий документального кино на достоверное отражение реальности, и он действительно пытался высмеять, принизить

эти претензии. Но потом мокьюментари оформился как распознаваемый жанр, который рассказывает истории языком, маскирующимся под документальный, но зритель при этом понимает, что перед ним авторский вымысел, фикция. Я же ставил себе другую задачу — первоначально убедить зрителя в документальности происходящего, при этом постепенно повышая градус невероятности, но не доводя его до полного разрушения шаблона и смены парадигмы восприятия. То есть как бы провоцируя неуверенность в статусе происходящего. Моей целью было создание этого разрыва, пропасти, в которую при определенных данных можно провалиться, оказавшись в странном положении, когда постоянно рушатся представления о том, что ты видишь. Такой эффект, конечно, происходит не со всеми. Для этого нужна определенная удаленность от места действия, чтобы работало такое преимущество антрополога, как «будучи там» или «побывав там», которое дает его сообщению определенный кредит доверия, но одновременно с этим необходимо наличие критической инстанции, которая не позволяет полностью поверить в происходящее. Эти условия не всегда присутствуют одновременно, и даже на фестивале антропологического кино во Франции я получал вопросы от некоторых специалистов: «Что стало с этим племенем?»

**Т.Хакимов.** «Безумные подражатели», на мой взгляд, достаточно интересно устроены. В них есть мир «безумных подражателей» и мир экспертов, которые по отношению к миру героев занимают как бы объективную позицию, метапозицию. При этом их функция — это функция комментирования, ничего не добавляющая к тому, что видит зритель: наблюдатели как бы конструируют некие смыслы по поводу того, что мы видим. Так, например, если бы их в фильме не было, то я бы все равно об увиденном говорил примерно в тех же выражениях: «МКАД — зона цивилизации» или «Коммуна — примитивное общество, в котором нет рыночных отношений» и т.д. То есть позиция экспертов в фильме — это позиция обычного зрителя, который точно так же что-то комментирует или как-то объясняет увиденное. И тогда получается, что, по сути, эксперты — это мы, зрители, посмотревшие фильм об анархическом племени и выдающие теперь глубокомысленные комментарии. Ваш фильм становится таким метавысказыванием о том, как мы смотрим фильмы или как мы смотрим на современное искусство, в котором зрителю отводится роль именно такого комментатора, интерпретатора событий искусства.

**Д.Венков.** Для меня уровень артсреды, узнаваемости персонажей и бинарного устройства «художники — критики», которое является комментарием внутри артсообщества, был более локальной задачей. Изначально я мизансценировал антропологию, а не современное искусство, и, когда на завершающей стадии работы я пришел дорабатывать сценарий к Александру Евангели, выяснилось, что многие суждения экспертов, которые были заимствованы или инспирированы антропологическими текстами, в полной мере применимы и к искусству. Более того, Саша был склонен интерпретировать фильм как инсценировку, как комментарий к ситуации в современном искусстве, а критики, выступавшие в роли экспертов, во многом солидаризировались с текстом именно как со своеобразным искусствоведческим материалом. Позже я выяснил, как стало возможным такое транспонирование. Дело в том, что современная антропология мыслится как пограничная дисциплина критической рефлексии, направленной не только на саму себя, но и на другие области знания, с которыми пересекается, и находящаяся в состоянии постоянного кризиса: кризис — условие ее существования. Это своего рода автономная практика, не сводящаяся к дисциплинам, которые она в себя включает, имеющая тенденцию к валоризации современных текстов в ущерб предшествующим. Тем не менее в своей диалектичности она все же направлена на критику различных форм подчинения, доминирования, неравенства и т.д. Во многом то же самое можно сказать про современное искусство. Саша Евангели считает, что эта концептуальная близость связана с общей для обеих областей генеалогией критического взгляда. С XIX века антропологическая

ситуация и ситуация в искусстве развиваются вместе. С появлением фотографии и вместе с ней интереса к антропометрии, зачаточной антропологии, через рождение массы и соответствующего ей сюрреалистического портрета без лица и до собственно позиции критической по отношению к самому взгляду, которую и рассматривает мой фильм.

**Т.Хакимов.** Арсений Жиляев в одном интервью дал такое определение вашей

«Безумные подражатели», режиссер Дмитрий Венков

деятельности: «Дмитрий Венков в своих работах деконструирует научный дискурс средствами искусства». Если вы с этим согласны, то мне интересно узнать, почему вы решили деконструировать именно научный дискурс. Вы не стали критиковать политические процессы, не полезли в религию, а взяли именно научный дискурс, к которому, в общем-то, существует индифферентное отношение. Почему его важно деконструировать?

**Д.Венков.** Я бы сказал, что скорее воссоздаю, реконструирую дискурсы различных наук, чтобы добиться определенных эффектов. Деконструкция — это больше академическое занятие.

**Т.Хакимов.** У меня есть ощущение, что акцент в интерпретации «Безумных подражателей» большинством (и я не исключение) ставится на проблематике современного искусства. Никто не верит, что вас всерьез интересует антропология. Она вас действительно интересует? Сейчас разве есть проблема исследования неизвестных народностей или сообществ, проблема их описания?

**Д.Венков.** Современная антропология занимается исследованием не только «холодных обществ» — обществ, в которых нет идей прогресса, обществ циклических, основанных на традиции. Современная антропология в большей мере рефлексирует на тему самой себя, своего взгляда, который она направляет на объект. Мне это интересно, и я снимал фильм именно об антропологии. Это интерес художника, который проникает в какую-то область, где есть уязвимые места. В частности, в антропологии это вопрос о том, социальная она наука или гуманитарная. Трудности самоопределения антропологии создают особого рода напряженности, которые интересно использовать. Вроде бы используется инструментарий социальных наук — сбор полевых данных, получение каких-то точных сведений. Но с помощью гуманитарной интерпретации мы эту специфику как бы дезавуируем. При этом вопрос доверия

«Безумные подражатели»

к инструментарию, который применяется в такой во многом гуманитарной области, как человек, человеческие сообщества, остается открытым.

**Т.Хакимов.** Известный антрополог Клиффорд Гирц писал, что один из смыслов антропологического исследования реальности может заключаться в том, чтобы получить доступ к концептуальному миру, в котором живут изучаемые люди, с тем чтобы мы могли вести с ними диалог.

**Д.Венков.** Антропология может этим заниматься. Полевые исследования по-прежнему играют важную роль. Это, кстати, и отличает антропологию, допустим, от философии и позволяет говорить о том, что это социальная наука. Но при этом те конструкции и понятия, которые для этого используются, все больше начинают получать собственную жизнь. В «Безумных подражателях», например, племя живет своей жизнью, а ученые — своей, такое разделение имело значение. Циркуляция внутри самой антропологической науки разных концепций начинает составлять ее природу вне связи с объектом исследования. Тот же Гирц, кстати, занимается анализом антропологических текстов.

**Т.Хакимов.** Помимо прочего в «Безумных подражателях» вы апроприируете телевизионный жанр — жанр научно-популярной передачи. В последнее время на телевидении развелась куча всяких псевдонаучных фильмов, на голубом глазу рассказывающих о разного рода событиях (как исторических, так и естественнонаучных). Происходит, я бы сказал, присвоение и захват реальности и ее подмена идеологической схемой. Это очень похоже на то, о чем писал Ролан Барт в своих «Мифологиях». В голове зрителя реальность подменяется картинкой, ее объяснительной схемой. Я практически уверен, что если бы ваш фильм показали по ТВ, то он воспринимался бы именно в этом контексте, как прямое высказывание. Для вас это проблема? Все-таки у вас, как я понимаю, обратная задача — деидеологизировать происходящее.

**Д.Венков.** Я, скорее, апеллировал к старому антропологическому кино. Например, к тому, что снимал французский режиссер-этнограф Жан Руш. Он делал игровые выдуманные истории и предлагал людям сыграть самих себя, разыграть какие-то свои фантазии. И все это принимало форму документального кино. Если же говорить о телепередачах, то мне кажется, что в самом жанре есть момент «подмигивания» зрителю, типа: «хей! это все не по-настоящему». Но говорить о том, какой эффект мог бы вызвать мой фильм, мне трудно, так как телевизор смотрят слишком много разных людей. Скорее всего, большая часть аудитории приняла бы происходящее на экране за чистую монету. Но для меня это не имеет значения. Другое дело, что стилистика филь-

ма — «говорящие головы» в кадре, отсутствие резкого монтажа, музыки, компьютерной графики — для телевизионного зрителя чужда. Аудитория сразу почувствует, что это что-то другое, не то, к чему она привыкла.

**Т.Хакимов.** Тема «Безумных подражателей» — это в том числе тема сообщества. Как известно, многие философы высказывались по этому поводу — Батай, Бланшо, Нанси. В чем для вас заключается идея сообщества?

**Д.Венков.** Впервые тема сообщества стала для меня актуальной на первом курсе Школы Родченко. Возможно, это связано с моей поздней идентификацией как художника и с тем, что все предыдущие среды, в которых я находился, не вызывали такой необходимости. Также это, наверное, связано с намерением, открытым или имплицитным, некоторых преподавателей, ностальгирующих по коллективным формам творчества и бытию вместе. В то время мы делали много групповых проектов, устраивали квартирные выставки, вызывавшие довольно большой интерес в нашем кругу, то есть, сами того не осознавая, занимались созданием и утверждением сообщества. Сейчас мне кажется, что «Безумные подражатели» были одной из составляющих этого процесса. До этого я никогда не интересовался социологией и тема общественного бытия для меня была связана в основном с его невыносимостью, принуждением, нормой и насилием над индивидом. Поэтому я попытался создать утопическое объединение, в котором разрешались бы эти проблемы. Уже на этапе интерпретации я изучил историю добровольных сегрегаций и заметил тот факт, что все эти автономии имеют по крайней мере одну ключевую зависимость от большого общества, на которой держится все их существование. Например, в Либерталии это были женщины, которых колонисты выкупали себе в жены у мальгашей, и когда те потребовали их обратно, все развалилось; многие психоделические коммуны перестали существовать с введением запрета на ЛСД и т.д. Я увидел, что автономии существуют, пока удовлетворяется их зависимость. Поэтому работающий карго-культ оказался подходящим решением. С одной стороны, через ритуал на символическом уровне разрешаются проблемы подчинения и социального принуждения, быть в этом сообществе становится не так невыносимо; с другой — дорога, которая обеспечивает ключевую зависимость. Сомнительная атрибуция связей между ритуалом и производительностью дороги в данном случае не ставит под угрозу устойчивость сообщества, скорее наоборот. Исторически все неработающие карго-культы либо распались, либо эволюционировали в бизнес или социальные движения, а работающие — например, культ Джона Фрума, где полагается, что туристы, привозящие деньги на Вануату, и есть карго, — существуют и выполняют свою социальную функцию.

**Т.Хакимов.** Известно, что миметический принцип, принцип подражания в визуальных искусствах, — это господствующий принцип. Любой художник по этой теории — подражатель реальности. Но и в социальном смысле люди подражают другим. Кроме того, если взять жанр сатиры, в котором сделан фильм, то по сути сатира — это имитация того, что подлежит осмеиванию, предмета осмеяния. Получается, что в «Безумных подражателях» на разных уровнях возникает тема подражания. Как бы вы сами ответили на вопрос, звучащий в фильме: «Зачем воплощать, имитировать? Зачем копировать? С какой целью?» Например, сегодня для сферы искусства это по-прежнему актуальный вопрос? Или уже нет?

**Д.Венков.** «Безумные подражатели» — это желание разобраться с тем, почему подражание, несмотря на его банальное распространение в нашей жизни, имеет мощные, чарующие силы. Способность к мимесису играла решающую роль в формировании высших функций человеческой психики. Аналогическое мышление, например, развивалось через магию, в которой способность видеть похожее является основой. Но в исторической фазе, согласно Адорно, мимесис как органическое подлаживание под другое был заменен трудом; по версии же Беньямина, он развился в язык. В современности, однако, способность к мимесису проходит новую школу через взаимодействие с миметиче-

скими машинами — сначала фотография и кино, теперь информационные технологии, имитирующие разные человеческие функции. Но любая имитация по-прежнему содержит примитивное начало. На этом столкновении основан эффект моего фильма.

**Т.Хакимов.** Если вспомнить сюрреализм и дадаизм, то они строились на апроприации разных художественных языков и реальных предметов — таким образом развенчивалась идея оригинальности, присущая модернизму. Можно ли сегодня быть оригинальным? И что это значит?

**Д.Венков.** Мне кажется, это неплодотворные разговоры. Я, например, в своем фильме создаю ситуацию тотального подражания, копии без оригинала. Это даже трудно назвать фильмом, но эта «вещь» имеет резонанс не только в контексте современного искусства.

**Т.Хакимов.** А если взять более конкретную ситуацию... Когда вам приходит какая-то идея, а потом выясняется, что это уже было кем-то реализовано.

**Д.Венков.** Дело в том, что я делаю длинные нарративные фильмы. Поэтому мне, наверное, проще, чем художникам, которые делают какой-то объект. Я использую достаточно большое разнообразие визуальных, аудиальных языков, и вероятность повториться, как мне кажется, здесь незначительна. И я не боюсь повторения. Дело в том, что кино- и видеоязыки довольно хорошо разработаны, можно говорить скорее о создании какого-то стиля, нежели языка. Меня формальные эксперименты интересуют в меньшей степени, чем авторская позиция и высказывание.

**Т.Хакимов.** В фильме очень интересный кастинг. Почему в ролях экспертов выступили реальные художники и искусствоведы? Важно ли то, что художник Арсений Жиляев там, например, антрополог?

**Д.Венков.** Задача была создать фильм, одинаково убедительный для артсреды и для всех остальных. С одной стороны, вводя реальных представителей артмира, я создаю дополнительный уровень прочтения фильма, связанный с современным искусством; с другой же — у меня не было желания превращать все это в междусобойчик, «фильм для своих». Также здесь есть один практический момент. На мой взгляд, трудно найти актеров, которые были бы убедительны в роли экспертов, так как они не имеют опыта подобного рода высказываний и их присутствие в фильме выглядело бы плохой пантомимой.

**Т.Хакимов.** Как вы работали с «экспертами»? Насколько им было комфортно? Как они запоминали свои реплики?

**Д.Венков.** Многие реплики были с подсказками, так как они длинные и достаточно сложные. Но помогало то, что этот текст мог интерпретироваться как около- или псевдоискусствоведческий, а «эксперты» таким образом могли солидаризироваться с некоторыми высказываниями. Я вообще не снимаю актеров: членов племени играют люди, которые также не чужды экстатическим практикам.

**Т.Хакимов.** Сергей Пахомов, помимо того что известный арт-персонаж, еще ведь и любимый актер Светланы Басковой, недавно снявшийся в главной роли в ее фильме «За Маркса...». У вас он играет шамана. Почему он?

**Д.Венков.** Да, я его видел в фильмах Басковой, и примерно это мне и требовалось. Кроме того, он выглядит старше остальных участников, как бы априори авторитетнее, что было нужно для роли шамана.

**Т.Хакимов.** Вопрос про реквизит: это какие-то реальные вещи, которые были найдены на обочинах МКАД? Ведь тогда этот фильм еще и своеобразная документация «выставки» мусора с МКАД. Или же реквизит все-таки подбирали специально? Отдельно, если можно, расскажите об артефактах — поделках «подражателей», их можно, как мне кажется, сразу нести на выставку, особенно коврик из шашек.

**Д.Венков.** Это все собиралось не только возле МКАД, пришлось ездить по разным свалкам. К этой задаче мы отнеслись достаточно ответственно: обдумывали, каким должен быть предметный мир племени. Например, полуразрушен-

ную машину мы специально построили. Что касается коврика и лопаты с дорожным знаком, то это арт-объекты современного художника Владимира Архипова.

**Т.Хакимов.** Вам важно было такое понятие, как утопия? Задавались вы вопросом о том, какой она может быть? Обычно художника воспринимают как носителя утопического мышления, привносящего в реальность то, чего пока нет, предлагающего какие-то новые радикальные проекты.

**Д.Венков.** Меня интересовала социальная утопия. Как можно создать функционирующее сообщество наподобие сообщества «Безумных подражателей»?

«Безумные подражатели»

Конечно, это схематическая модель. Но, когда говорят о будущем как о возможности таких автономий, добровольных сегрегаций, возникает проблема ключевых зависимостей. Ведь автономии существуют только за счет того, что где-то рядом существует большое общество. Я искал возможности представить такую автономию, и карго-культ показался подходящей метафорой.

**Т.Хакимов.** В «Безумных подражателях» очевиден факт владения современной теорией, даже если и в несколько утрированных чертах. Вы разделяете мнение, что чем больше количество знаний, с которыми работает художник, тем точнее и острее будет его высказывание?

**Д.Венков.** Сегодня трудно говорить о теории как о корпусе каких-то фундаментальных знаний. Сейчас важно понимание того, в каком времени ты живешь. Для этого необязательно читать книги Делёза, есть базовые характерные черты, которые сложно понять и описать, но можно почувствовать. Ко мне это пришло во время обучения в Школе Родченко. Эта школа не университет, не философский факультет. Тем не менее у меня произошло какое-то переключение по поводу того, что можно сделать, чтобы быть адекватным текущему моменту. Если же говорить о моем способе работы, то теорию я использую как медиум. Теория — это медиум моего высказывания, такое же, как видео.

**Т.Хакимов.** Как долго шли съемки?

**Д.Венков.** Чуть больше полутора лет. В два этапа: сначала я снимал племя и его ритуал, а потом провел более подробное исследование мимесиса, и его результатом стал уровень комментариев экспертов.

**Т.Хакимов.** После вашей победы на Премии Кандинского в номинации «Молодой художник. Проект года» появились ли какие-то предложения?

**Д.Венков.** Меня стали приглашать на разные выставки, появились предложения показать какие-то другие работы. Чего я и добивался — чтобы была возможность сделать что-то еще. Это получилось: мы сейчас снимаем новый фильм. При этом я считаю, что даже необязательно побеждать на «Кандинском», уже сам факт попадания на эту премию срабатывает. Если говорить конкретно про «Безумных подражателей», то у меня еще с момента защиты диплома в Школе Родченко возникло ощущение, что фильм работает, к нему был устойчивый интерес в артсреде. Он стал распространяться неофициальным путем, еще до всяких выставок, участия в биеннале и т.д. Премия Кандинского стала лишь кульминационной точкой в этом процессе.

**Т.Хакимов.** В чем, по-вашему, функция современного художника? Для чего искусство? Должно ли оно занять все пространство жизни?

**Д.Венков.** Для меня имеет большое значение социальная функция искусства. То, какие реакции и процессы оно способно рассматривать и запускать. Имеется в виду не только активистское искусство, которое часто ставит себе цель действовать напрямую. С одной стороны, мне хотелось бы полагать, перефразировав Дюркгейма, что искусство и есть общество, то есть динамическое развертывание связей между людьми и группами, их аффирмация или перекоммутирование. Но я вижу замкнутость художественного сообщества на себе и нежелание или неспособность коммуникации с «большим» обществом. Поэтому меня радуют разного рода выходы из контекста искусства в другие сферы и области знания. По крайней мере, для себя я это формулирую как одну из задач, не в смысле делать что-то доступное, а ангажировать другие круги, например академические.

**Т.Хакимов.** Есть точка зрения, что произведение искусства — это давно уже не столько вещь, сколько смысл, или, точнее, ситуация смысла. Один из современных художников, например, формулирует: «За произведением его нарратив и общая история, из которой оно возникает, перед ним — зритель, без которого ситуация отсутствует». Но если это так, значит ли это, что искусство теряет собственное содержание, например способность дать зрителю возможность испытать чувственное переживание некоторого события?

**Д.Венков.** Содержание искусства и возможность его интерпретации зависят от контекста. Это довольно наглядно демонстрирует опыт показов «Безумных подражателей». Я показывал фильм в среде современного искусства, академической среде и на кинофестивалях. Если судить по обсуждениям с аудиторией, у меня получилось три разных фильма.

**Т.Хакимов.** Борис Гройс в своей книге «Политика поэтики» пишет о том, что современные средства коммуникации наподобие Facebook и YouTube дали возможность «выставлять свои фото, тексты, видео так, что они стали неотличимы от любого другого постконцептуального искусства». Он задает вопрос: «Как художник может выжить в мире, в котором каждый стал художником?» Как бы вы ответили?

**Д.Венков.** Во-первых, каждый не стал художником. Да, их много, но далеко не все хотят и являются таковыми. Освобождение труда, повышение уровня жизни и развитие коммуникаций не приводят автоматически к возникновению большего числа авторов, тексты которых могут приобретать статус и значимость искусства. Человек творящий не приходит на смену человеку потребляющему, по крайней мере, на данном этапе исторического развития. Артпроцесс, по моим ощущениям, все-таки сохраняет определенные коридоры. Не последнюю роль в этом должна играть теория. Я воспринимаю то, что происходит в соцсетях, как мощный стимул для развития искусства, его освобождения от клише и поиска новых способов для занятий искусством, в чем, как мне кажется, и заключается возможность выжить.

ДЖЕЙМС МАРШ:

# «С помощью фильма я отомстил отцу»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЛЮДМИЛА ЛИТВИШКО

Джеймс Марш

**Людмила Литвишко.** Расскажите немного о сегодняшнем британском кинематографе.

**Джеймс Марш.** Я не живу в Великобритании. Я жил в Америке, живу в Дании, хотя провожу много времени в Великобритании. Из британских режиссеров мне интересны Рэмзи, Павел Павликовский. Что же касается Гая Ричи, я ничего не буду говорить, потому что ничего хорошего я сказать не могу, а уж если я начну, то не остановлюсь. Кино «крутых молодых» — вот главная тенденция в британском кинематографе последних пятнадцати лет. Мне кажется, все склонны недооценивать тот урон, который наносят фильмы Гая Ричи. Мои претензии к такому типу кино заключаются в том, что он абсолютно разведен с реальностью и потому неинтересен. Фильмы этого направления обладают наихудшими характеристиками американского кино, они представляют глупую шовинистическую мужскую культуру пушек. Это не для меня. Большинство голливудских фильмов сделаны для подростков. Конечно же, они создают товар для наивных, который должен делать деньги. И деньги делаются как можно более простым способом. Если вы сняли успешный фильм, то вслед за этим вам следует снять сиквел. Голливуд создал моду на франчайзинги. И насколько я понимаю, российские кинематографисты имитируют эту модель. Франчайзинг существует для того, чтобы люди держали кошельки открытыми. Это довольно циничный подход. Давать людям то, что они хотят. Дать им возможность распять Христа.

**Людмила Литвишко.** Какой ваш документальный фильм был наиболее успешным в начале вашей карьеры?

**Джеймс Марш.** В 1995 году вышел фильм «Бургер и Король: Жизнь и кухня Элвиса Пресли» (The Burger and the King: The Life and Cuisine of Elvis Presley). Это история жизни Элвиса Пресли, рассказанная людьми, которые готовили ему ужины, про его привычки в еде. В фильме есть кулинарные рецепты. Вы сможете приготовить еду, используя их. Лента имела очень большой успех, потому что была довольно необычной. Я в основном пытался объяснить, как Элвис стал таким толстым и как он умер. Были в этом фильме затронуты и какие-то подсознательные мотивы героя. В фильме много эпизодов про белок: Элвис, когда был ребенком, убивал белок и делал холодец из их мозгов.

«Король»

**Людмила Литвишко.** Как продолжалась ваша карьера после этого? Когда вы сделали свой первый игровой фильм?

**Джеймс Марш.** Вскоре после картины про Элвиса Пресли я уехал работать в Америку. Я давно мечтал поехать в Штаты. В Америке я делал любую работу в кино, например монтировал чужие фильмы. В Америке я начал работу над «Путешествием за смертью в Висконсин» (Wisconsin Death Trip). Фильм основывается на книге фотографий конца XIX века. Все эти фотографии были сделаны в маленьком городке на севере Америки, в Висконсине. Это очень красивые фотографии, снятые на негативах из стеклянных пластинок с по-

«Канатоходец»

мощью длинной выдержки. Я сделал коллаж и сопроводил фотографии историями из местной газеты. Книга очень импрессионистская. Истории из местной газеты довольно удивительные и странные. Что-то нехорошее происходило в этом городке. Я не знал, как сделать фильм из фотографий, не мог найти форму. В моем распоряжении были просто коротенькие газетные истории. Две картины помогли мне найти ключ к моему фильму: фильм Криса Маркера и «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова. Этот фильм — гибрид документальной ленты и драмы. В моем фильме все источники и исходные материалы — это подлинные исторические документы, я использовал и записи из местного сумасшедшего дома. На экране работают в основном визуальные образы, диалогов практически нет. Фильм делала небольшая съемочная группа, его бюджет 200 тысяч долларов, закончен он был за два с половиной года. Я инвестировал в картину много своих денег, для чего одновременно с ней выполнял разные другие работы, чтобы иметь что инвестировать. Я рад, что фильм был замечен организаторами фестивалей, его показали в Венеции, в Сан-Себастьяне, он стал популярным в Америке и в Великобритании. Правда, в Америке, к сожалению, он получил известность из-за марихуаны: у кинотеатра в Далласе был арестован человек, куривший марихуану. В прессе появилось интервью, где на вопрос, почему он курит марихуану, арестованный ответил, что он вышел с просмотра моего фильма, а такое кино лучше смотреть «под кайфом».

**Людмила Литвишко.** Что вам дал успех этого фильма?

**Джеймс Марш.** Ко мне обратились с предложением сделать очень дорогую рекламу для автомобиля «Ауди». Но я не смог, хотя и пробовал. Вся реклама делается на фальшивых эмоциях и идеях. И я довольно быстро понял, что это не мое, совсем не мое. Я был практически уволен. Так я не стал коммерческим режиссером. Судьба повернула меня в сторону карьеры режиссера игрового кино. Мое счастье в том, что в Великобритании есть три-четыре телевизионных канала, инвестирующих в производство художественных фильмов. Ко мне обратился Channel 4 с предложением написать сценарий.

**Людмила Литвишко.** Как возник замысел фильма «Король» (The King)?

**Джеймс Марш.** Довольно долгое время я был одержим идеей, возникшей из Библии. Это первая история убийства, история Каина и Авеля, братоубийство. Это совершенно жуткое убийство, гораздо более серьезное преступление, чем похищение яблока. Образы Каина и Авеля преследовали меня с детства. Я хотел понять, смогу ли я сделать фильм о брате, убивающем брата. Я нашел сценариста для совместной работы, он был автором всего лишь одного сценария, и у него в тот момент не было никаких перспектив. Правда, в конце концов фильм, снятый по этому сценарию, получил «Оскар» и мой сценарист тоже получил. Мне повезло, что я встретил этого автора и он был не у дел в то время. Нам надо было найти деньги для реализации проекта.

**Людмила Литвишко.** Почему вы обратились к этой теме?

**Джеймс Марш.** Я родился и вырос в очень религиозной семье. Мой отец стал пастором в церкви «перерожденных христиан». «Перерожденные христиане» — фанатичные верующие. Они верят, что родились во второй раз. В Америке это довольно сильное движение. Большинство американских президентов либо сами «перерожденные христиане», либо очень симпатизируют этой религиозной группе. Исходя из моего опыта, могу сказать, простите, пожалуйста, если среди вас есть «перерожденные христиане», в этом культе очень мало воображения и много подавления. У «перерожденных христиан» нет никакой культуры, кроме музыки кантри. Я считаю, что эта религия очень репрессивная, она запрещает многие вещи. Я решил, что мой фильм будет о религиозной христианской семье. И моей мечтой было разрушить эту семью не снаружи, а изнутри. Я не так часто говорю об этом, но сейчас прошло уже много лет с тех пор, как я сделал картину. С помощью фильма я конкретно отомстил своему отцу.

**Людмила Литвишко.** Что за история лежит в основе фильме?

**Джеймс Марш.** У американского священника есть внебрачный сын, который родился у него до того, как он стал священником. После того как он стал священником, у него в браке родились двое детей. И тут появляется брошенный внебрачный сын, он мечтает обрести наконец семью. Отец отвергает его. Он соблазняет свою сводную сестру. Его брат жестко разбирается с ним, требует держаться подальше от сестры. Внебрачный сын убивает своего брата.

**Людмила Литвишко.** Как вам удалось найти финансирование для этого фильма?

**Джеймс Марш.** Найти финансирование было трудно. Фильм делался в 2004 году, в это время президентом был Буш и «перерожденные христиане» крепко сидели в администрации президента.

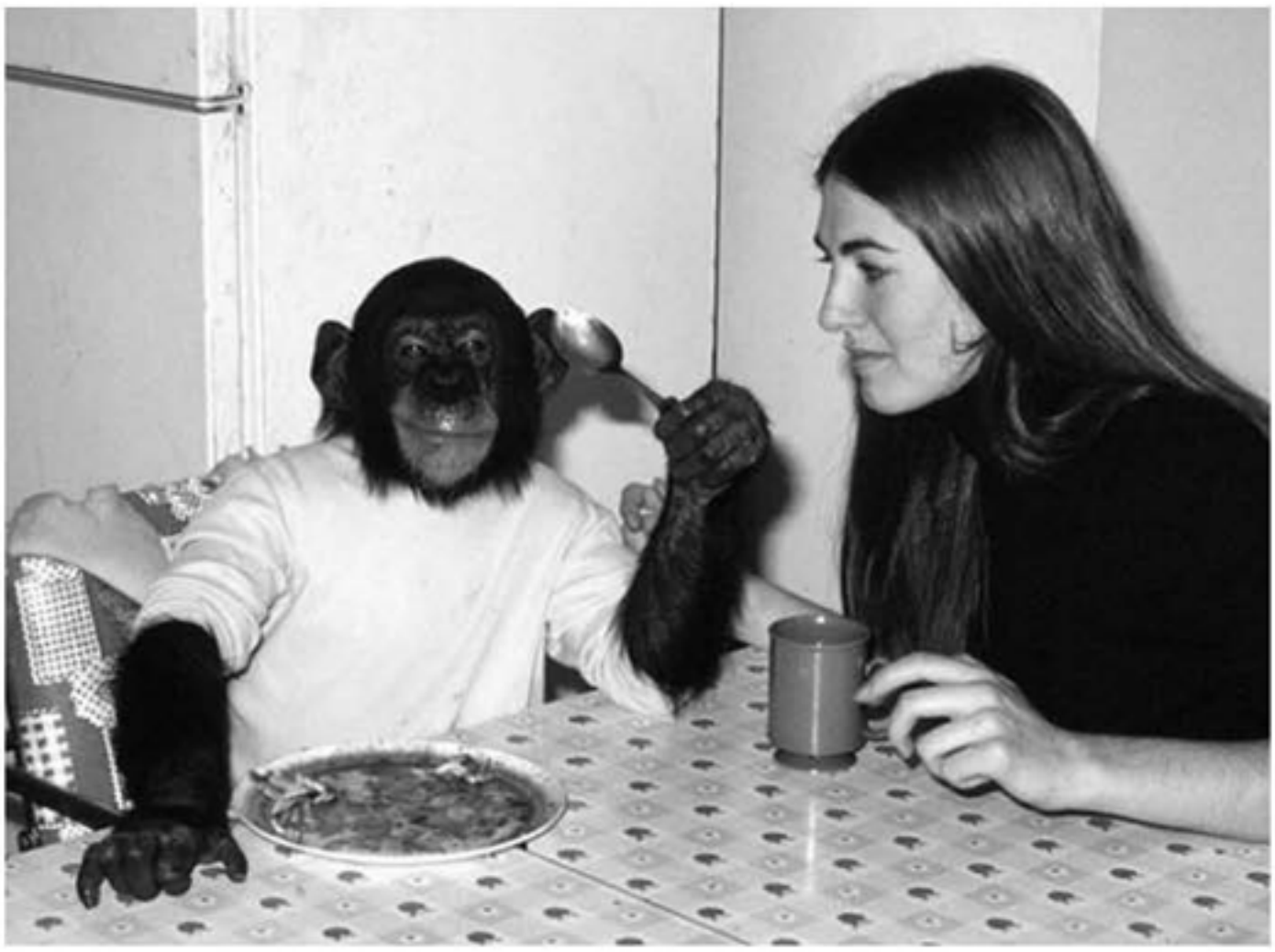
**Людмила Литвишко.** Как же вам удалось выйти из положения?

**Джеймс Марш.** В фильме снимался Гаэль Гарсиа Берналь, он был популярен. Также снимался Уильям Хёрт, он играл отца. В конце концов удалось получить финансирование от американской системы кинематографа благодаря именно этим актерам.

**Людмила Литвишко.** Фильм попал на какие-нибудь фестивали?

**Джеймс Марш.** В 2005 году он был отобран на Каннский фестиваль в программу «Особый взгляд», получил хорошие отзывы. Это был самый чу-

десный вечер в моей жизни. А на следующее утро я увидел своего менеджера по связям с прессой, прятавшего от меня американский журнал «Верайети» (Variety), я бросился к Интернету и прочитал рецензию. Это была самая ужасная рецензия в моей жизни. Атака на меня лично. Говорилось, что я совершенно аморальный тип, ненавидящий человечество. Что я сделал абсолютно дьявольский фильм и мне доставляет огромное удовольствие наблюдать за вспарыванием живота в течение двух часов. Вот так фильм был воспринят в Америке.



«Проект «Ним»

**Людмила Литвишко.** Что вы сегодня думаете про него?

**Джеймс Марш.** Может быть, он был слишком жестоким. И мне было довольно тяжело найти работу после этой картины.

**Людмила Литвишко.** Какой был ваш следующий фильм?

**Джеймс Марш.** Видите ли, мне выпало несчастье стать свидетелем трагедии 11 сентября 2001 года. Я жил в Нью-Йорке в это время. Своими собственными глазами я видел, как рухнуло одно из зданий. Я помню запах, висевший в воздухе. Меня попросили меня снять хронику для Би-Би-Си. И я снимал в этот день, вечер и на следующее утро. Я был в Манхэттене 24 часа, снимал новости на свою собственную камеру. Я стал знаменитым в Великобритании, сняв, как рухнуло здание «7» тем вечером. Я просто оказался рядом...

**Людмила Литвишко.** И какой же фильм вы сделали на основе этого материала?

**Джеймс Марш.** Когда я вернулся к документальному кино, я понял, что мир сильно изменился после этих событий. Я не делаю политическое кино. И все же... В начале 90-х годов у меня была подружка, ее брат работал в башнях-близнецах, я заходил к нему туда. Он работал на последнем этаже и погиб во время трагедии. Я очень боюсь высоты и мне было страшно у него в офисе. А он, успокаивая меня, рассказал, что один бельгийский парень, Филипп Пети, прошел по проволоке, натянутой между башнями. Я вспомнил эту историю после событий 11 сентября и решил провести расследование того, что действительно происходило. По случайному совпадению британский продюсер собирался запускать такой проект. Он был в контакте с Филиппом Пети. Фильм базируется на его книге, которая представляет собой подробный до-

кумент его проектов и подготовки к ним. Эти переходы были незаконными. Он собирал группу художников, людей из богемы, они проникали в каждую из башен под покровом ночи и натягивали провод между двумя зданиями. Это довольно трудно сделать, в фильме вы можете видеть, что по ходу возникает много самых непредвиденных препятствий. Это выглядит как преступление. И вся эта конспирация существует ради одного художественного представле-

«Теневая танцовщица»

ния. И эта полная противоположность тому, что было осуществлено террористами 11 сентября. Меня привлекла идея сделать криминальный фильм, где цель преступления — не кража, не убийство, а красивое зрелище.

**Людмила Литвишко.** Как вы снимали «Канатоходца»?

**Джеймс Марш.** Все проходы Филиппа снимались на камеру его помощниками. Один раз они уронили проволоку, и понадобилось четыре с половиной часа, чтобы протянуть ее вновь. Парень тащил ее руками, и, после того как проволока была натянута, он был настолько обессилен, что не смог взять в руки камеру, которая лежала рядом, чтобы снять проход Филиппа. Так что мы сняли проход Филиппа в Австралии, в Сиднее и Нотердаме. У нас не было видеоматериала по Нью-Йорку, но у нас были фотографии. Базируясь на опыте фильма «Путешествие за смертью в Висконсин», я верил, что фотографии смогут передать суть феномена Филиппа. Все люди, которые ему помогают — и его подруга, и просто сочувствующие, — они все плачут. Это слезы радости, освобождения. И именно эмоции людей, которые переживают за героя, позволили фотографиям сработать.

У нас был бюджет на спецэффекты, довольно большой. Весь он был израсходован на трехсекундный кадр. Еще, конечно, мы не могли снимать

внутри зданий, потому что их не было. Поэтому мы все реконструировали — настолько хорошо, насколько смогли.

**Людмила Литвишко.** Сколько времени ушло на то, чтобы сделать фильм?

**Джеймс Марш.** Целый год у меня ушел на исследование и на написание сценария. Филипп сделал много таких «ходок». Вторая незаконная «ходка» была в Австралии. В конце концов его арестовали. Кстати, он умудрился украсть

«Тайный игрок»

часы у полицейского, который его арестовал, вообще его арестовывали около ста шестидесяти раз. Мне нравится кредо Филиппа: нарушать те правила и законы, которые мешают тебе делать что-то красивое. И мне нравится бессмысленность того, что он делает. Это как мечта. Вы идете по облакам.

**Людмила Литвишко.** Как был воспринят «Канатоходец»?

**Джеймс Марш.** Он был сделан в 2008 году, через семь лет после трагедии. Идея фильма была в построении зданий заново. И по ходу фильма вы видите, как они вырастают. У Филиппа идея пройти между башнями возникла еще до того, как здания были построены. Он прочитал во французском журнале о строительстве «близнецов», когда ему было четырнадцать лет. Я столько раз видел в своих хрониках, как разрушаются эти здания и гибнут люди, что идея фильма-восстановления показалась мне очень красивой — захотелось видеть, как они поднимаются к небу. Филипп очеловечил эти здания, пройдя между ними. Фильм получил «Оскар». Многие коллеги стали после этого меня ненавидеть.

**Людмила Литвишко.** Рассчитывали ли вы на это?

**Джеймс Марш.** Если вы делаете документальное кино, вы не рассчитываете получить «Оскар». Это абсурд для документалиста — мечтать об «Оскаре». Поэтому все довольно комично — вдруг стать знаменитым, очутиться среди всех этих знаменитостей и получить «Оскар».

**Людмила Литвишко.** Какие еще награды получил фильм?

**Джеймс Марш.** «Канатоходец» был и коммерчески успешен. Он получил премию Британской академии кино и телевидения (BAFTA) за лучший британский фильм, премию «Независимый дух» (Independent Spirit Award), Гран-при фестиваля «Санденс» и многие другие. Он был в списке десяти лучших фильмов 2008 года. Этот фильм был добрым ко мне. И он был особенным для меня. К этому моменту я уже четырнадцать лет как жил в Америке, у меня бы-

ли дети, и я делал эту картину в том числе и для них. «Канатоходец», в отличие от других моих фильмов, довольно мрачных, беспокойных, полных насилия, был радостным. Он повлиял на мою личную жизнь. К этому моменту я устал жить в Америке, мне трудно было зарабатывать деньги. Эта картина была сделана на британские, не на американские деньги. Я встал перед выбором: я выиграл «Оскар» — остаюсь ли я в Америке или возвращаюсь в Европу, чтобы там делать те фильмы, которые я хочу? И я вернулся в Европу.

**Людмила Литвишко.** О чем ваш «Тайный игрок» (Shadow Dancer), и где он снимался?

**Джеймс Марш.** Об ирландско-британском конфликте. Снимали мы в Дублине и Лондоне. Действие происходит в 90-е годы, когда конфликт уже сходил на нет и противоборствующие стороны стремились к диалогу. Моя история не о политической ситуации, а скорее об эмоциональном и психологическом аспекте проблемы. В центре фильма — женщина-мать. Ей приходится делать сложный выбор.

**Людмила Литвишко.** Кто продюсер «Тайного игрока»?

**Джеймс Марш.** У этого фильма пять продюсеров. Это было совместное производство Ирландии и Британии.

**Людмила Литвишко.** Трудно работать с несколькими продюсерами?

**Джеймс Марш.** Да, конечно, это всегда много согласований и переговоров. Когда я решил изменить концовку фильма, началась бурная дискуссия. Потому что надо было перепланировать съемки, найти деньги для этого. Тем не менее в Европе все гораздо легче, чем в Америке. В Америке царит первобытный закон джунглей, когда тот, кто заработает деньги, тот и выживает, выживает сильнейший. Очень много зависит от политики, принятой в стране, от того, насколько важным считает правительство вкладывать в развитие кинематографа и других видов искусства.

В конце фильма я опять поставил свою героиню перед выбором: между семьей и героем Клайва Оуэна, представителем британской разведки МИ-6. И она делает выбор в пользу семьи.

**Людмила Литвишко.** Вы показали универсальный конфликт и дали универсальный портрет семьи и конфликта в семье. Почему вы не предлагаете способов выхода из конфликта?

**Джеймс Марш.** Потому что я режиссер. Художник лишь описывает какие-то явления, мы не можем предлагать готовые решения. Мы для этого и работаем, чтобы предоставить зрителю возможность решить, как должно быть. И если мы говорим о конфликтах, то они могут остановиться только тогда, когда полностью себя исчерпают.

**Людмила Литвишко.** «Тайный игрок» начинается со сцены в метро...

**Джеймс Марш.** Мы снимали в метро без всякого разрешения. Мы с художником-постановщиком двадцать пять раз прошлись по выбранному нами вестибюлю. В день съемок у нас были три актера для эпизодических ролей и главная актриса Андреа Райзборо. И мы прыгнули в поезд. Мы снимали в реальном режиме. Реальный поезд в метро двигался в конкретном направлении с реальными людьми. Это риск, на который вы идете, когда снимаете низкобюджетное кино. Вы делаете подобные вещи. В этот раз нам все сошло с рук.

**Людмила Литвишко.** Какой ваш режиссерский стиль? Выбор его — осознанный, или его определяют финансовые ограничения?

**Джеймс Марш.** Мне бы хотелось сказать: да, намеренный. Однако, разумеется, не следует забывать, что множество ограничений прежде всего связано с финансовой стороной дела. И я считаю, что это неплохо для режиссера — иметь определенные финансовые ограничения. Когда нет никаких лимитов, результаты получаются плачевными. Конечно, очень важно планировать — тщательно, заранее — основные принципы съемки: как снимать, какие будут движения камеры, какой будет стиль, даже ритм съемки, и мы этим занима-

емся. Но не всегда получается так, как планировал. Часто все твои планы нарушаются у тебя на глазах.

**Людмила Литвишко.** Каков бюджет фильма?

**Джеймс Марш.** Четыре миллиона фунтов стерлингов, или шесть миллионов долларов. Кажется, что много денег. На самом деле это не так. Когда начинаются съемки, оказывается, что это совсем небольшой бюджет.

**Людмила Литвишко.** Вы делаете документальные и игровые фильмы. Что вам все-таки ближе?

**Джеймс Марш.** Я прежде всего рассказчик истории, поэтому выбор зависит от самой истории. Моя цель — рассказать ее как можно лучше. Если вы смотрели мои документальные фильмы, то, наверное, заметили, что в их основе совершенно невероятные, неправдоподобные сюжеты. Если бы я рассказывал эти истории в игровых картинах, то никто бы в них не поверил. Так что для этих невероятных историй я использую документалистику. Это относится в очень большой степени и к фильму «Канатоходец».

**Людмила Литвишко.** Если ваши герои не согласны с какими-то эпизодами, кадрами или их версия развития сюжета не совпадает с вашей, что вы делаете, какие приводите аргументы?

**Джеймс Марш.** Такие ситуации возникали на «Канатоходце» с Филиппом Пети — он человек непредсказуемый. Он помешан на контроле — это понятно: он должен все сам контролировать. И на съемках тоже. Вот почему у нас были бесконечные разборки. По ходу истории он имел дело с двумя американцами, которые должны были пойти с ним на башни. Они оказались абсолютно ненадежными людьми: один — «под кайфом», другой уходит прежде, чем Филипп ступает на проволоку. Филипп сказал, что работать с ними не будет, их не должно быть в фильме. Но я настаивал, потому что они были свидетелями всего процесса создания этого уникального проекта. Так что у нас бывали стычки — знаете, и братья ведь часто дерутся. Но мы любили друг друга. И хотя он написал мне, что ненавидит наш фильм, я предложил ему поехать вместе на фестиваль «Санденс». После просмотра и встречи со зрителями он сказал, что прощает меня.

**Людмила Литвишко.** Над каким проектом вы работаете сейчас?

**Джеймс Марш.** Я собираюсь сделать черную комедию с американскими продюсерами. Сценарий основывается на реальной истории: стареющая королева красоты, живущая в маленьком городке, очень хочет быстро добыть деньги, а заодно вернуть себе утраченное внимание публики. Ей приходит в голову дикая идея — похитить ребенка у очень богатого человека... Очень смешная и одновременно ужасная история из жизни. Но обычно я одновременно работаю над тремя-четырьмя проектами. Сейчас готовлюсь снимать игровой фильм в Британии. Это будет любовная история профессора Стивена Хокинга, одаренного ученого, который изменил наши представления о времени и Вселенной. У него неврологическое заболевание — он передвигается в инвалидной коляске, не может говорить, но у него совершенно гениальная голова. И роман. Мне очень хочется снять энергичный, увлекательный, остроумный фильм.

«Встреча на Эльбе», режиссер Григорий Александров

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — БОРИС ДУБИН

# Сплочение через противостояние

## О ТЕХНОЛОГИИ ПОИСКА ВРАГА

**Даниил Дондурей.** Очень важным элементом гигантского культурного мироздания во все времена являются отношения с врагами. Их поиск, возведение в этот значимый статус, замена одних врагов на других. Это очень существенная деятельность, конструирующая и российский космос. В этом способе ориентации, самоидентификации здесь — по какой-то тысячелетней привычке — участвуют все слои и сообщества, включая самые либеральные, интеллектуальные, не говоря уже о власти, ее агентах во всех элитах, в средних и низших по благосостоянию классах. Враги — элемент рубрицирования реальности. Особенно для любого народа, который с удовольствием откликается на этот призыв. Вопрос вот в чем: это, видимо, трансисторическая потребность, но что сейчас с ней происходит? Она ведь существует независимо от смены героев, избираемых для посвящения во враги?

**Борис Дубин.** Велик соблазн, конечно, думать, что это такая русская матрица. Но опыт и собственно социология показывают, что это не так. Скажем, когда «Левада-центр», в ту пору называвшийся Всесоюзным центром изучения общественного мнения, начинал в 1989 году полевые опросы, на вопрос, есть ли у нашей страны враги и кто они, эти самые враги, статистически самый значимый ответ был: зачем искать врагов, надо разобраться с собственными ошибками. И для периодов подъема, когда приоткрывается будущее, когда есть обоснованные или необоснованные надежды, когда, с одной стороны, идет, как было тогда, в конце 80-х — начале 90-х, резкая, не всегда умная, но в общем достаточно массированная критика ближайшего — и не только ближайшего — прошлого, а с другой стороны, определяются перспективы, оказывается, что функция сплочения идет через отрицание, через образ врага, через опасность, уменьшается в своей значимости. Чем больше страна начинала буксовать, тем в большей степени начинали звучать нотки нового советского, старого русского, единой тысячелетней истории, как это уже потом назовут, тем резче на первый план выходил образ врага.

**Д.Дондурей.** Это, видимо, ответ на неспособность системы к развитию — власть не знает, как, куда, зачем, с какой скоростью, с помощью каких механизмов развивать различные подсистемы жизни. И, таким образом, можно ли сказать, что это некий компенсаторный механизм по отношению к развитию? Может, вы видите еще какие-то функции этой идеологической модели?

**Б.Дубин.** В этом смысле перелом был в 1993—1994 годах, его коротко можно описать формулой «от задач развития, выхода на другую дорогу, в большой мир — к другой важной задаче: коллективной символической идентификации». Кто мы? Так возникла эта главная, в большой степени компенсаторная задача — лидеры перестройки стали терять акции у главного в стране человека. Ельцин стал их к тому времени отстранять, отодвигать от принятия решений,

приближать других, началась первая чеченская война. А до этого был обстрел Белого дома, что массами населения было воспринято достаточно критично. Вот тогда-то вперед стал выходить образ врага, на тот момент — чеченца, а к нему через совсем небольшой срок прибавился традиционный советский враг — Соединенные Штаты Америки.

**Д.Дондурей.** Можно ли сказать, что это целый комплекс состояний, значений, функций, в котором кроме компенсации важнейший элемент — ориентация в культурном пространстве, поиски ответа на вопрос: кто мы такие? Мы не только ищем противника, мы тем самым пытаемся более ответственно определиться с собой.

**Б.Дубин.** Я бы сказал, что эти два момента очень жестко связаны. И присоединил бы еще третий — ощущение собственной небезопасности, которое, опять-таки начиная с 1993 года и дальше, с чеченской войны, стало характерно для большинства населения. Плюс нарастающее недоверие ко всем другим. В такой обстановке компенсация через образ врага снимает и напряжение, связанное с тем, кто мы такие, и с тем, что мы не знаем, как себя защитить, а власть не умеет этого делать и, кажется, не собирается. Образ врага и воплощает в себе все угрожающее и вместе с тем компенсирует недоверие к ближайшим, следующим и совсем далеким, снимает его тяжесть. А потом уже только менялись фигуры таких врагов.

**Д.Дондурей.** Когда появляется враг, появляется своего рода чрезвычайное военное положение. Косвенное ощущение этого. Мобилизация, соответствующее сознание, требование безопасности, повышенное чувство опасности, разведение на «свой — чужой». Понимание того, что «враг затаился», нужно этого врага еще распознать...

**Б.Дубин.** Угадать, найти, вытащить из норы.

**Д.Дондурей.** Да, его нужно обязательно эксплицировать во всех смыслах. И это тоже элемент этой системы.

**Б.Дубин.** Я бы только не стал называть это военным положением. Давайте скажем мягче — чрезвычайное положение. А ведь чрезвычайное положение кроме того, о чем вы сказали, подразумевает еще две вещи, важные для тогдашней власти и ставшие еще более важными для следующей, потому что она пришла на гребне новой чеченской войны. Первая черта — чрезвычайное положение отменяет действие законов; вторая — оно делает сверхзначимой фигуру главного лица, которое имеет право перешагивать через любые законы, потому что у него суперполномочия.

**Д.Дондурей.** Вот точное выражение. Первое лицо автоматически получает чрезвычайные полномочия.

**Б.Дубин.** Да, и это главное. Вообще говоря, историю и более длинную перспективу истории новейшей России можно представить как смену попыток выйти из заколдованного круга, прорваться к другому пути, выйти в большой мир. А чрезвычайное положение — это знак того, что мы не знаем, куда идти. Дальше формируется комплекс вождя-спасителя, образ врага, недоверие к окружающим, тем более если окружающие, как в случае с так называемым ближним зарубежьем, только что были такими же, как мы. По отношению к ним, конечно, самые сильные негативные оценки: мы их кормили, а они... Так в число главных врагов входят страны Балтии, Польша, Грузия, Украина времен «оранжевой революции». Есть еще два основания для превращения друзей во врагов: зависть и желание плохого по отношению к этим государствам, к первым лицам, которые их воплощают. Во-первых, они были такие, как мы, а теперь, оказывается, вот какие, предатели, изменники. Во-вторых, эти страны — тонкий и, видимо, очень болезненный для российского сознания момент — всегда поражают своим чувством солидарности, которого русские никак не могут добиться. Чеченцы, грузины, жители стран Балтии — все почему-то очень сплочены, а мы никак не можем сплотиться. И в знак мести — как возмездие за эту неспособность — наделяем их статусом врага.

**Д.Дондурей.** Можно сказать, еще один комплекс возникает. Первый — что мы не умеем, а еще — они-то умеют.

**Б.Дубин.** И образуется жесткая связь, которая фактически формирует целый синдромный образ мира. Это не просто одна характеристика, это совокупность характеристик, так что одна ее часть отсылает к другой, та — к третьей и образуется некий целостный образ мира. Он уродливый, болезненный, но тем не менее связный, и за него хватаются, потому что иначе нет никакого.

«Судьба барабанщика», режиссер Виктор Эйсымонт

**Д.Дондурей.** Но все-таки во время чрезвычайных положений, военных действий очень важное требование главнокомандующего и всех прочих командиров — это сплочение. Если в мирное время ты имеешь право на свое мнение, другую точку зрения, иное поведение, уклонение, можешь не думать о наших врагах, можешь даже ездить к ним, общаться, даже дружить, то теперь ты должен определиться.

**Б.Дубин.** Конечно. Единство — с одной стороны, с другой — призрак внутренней измены, «пятая колонна», на этот счет начались тогда всяческие спекуляции, они и сегодня продолжаются... И, наконец, человек получает простые ответы на основные вопросы. Кто мы? — Мы особые. Кто они? — Они чужие. Причем сплочены, а значит, нам угрожают.

**Д.Дондурей.** «Они» еще и агрессивны в отношении «нас». Власти же все время кажется, что они, эти госдепы, иностранцы, финансирующие НКО, хотят проникнуть к нам, чтобы через подкуп сделать нас другими.

**Б.Дубин.** Это очень важная вещь — те значения, которые еще несколько лет назад сплачивали людей на основе того, что «мы хотим и, наверное, сможем стать другими». Сегодня все переворачивается так, что это они заставляют нас стать другими, изменить самим себе. А мы ни за что этого не сделаем, и за это стремление нас изменить и нашу неспособность к этому, нежелание этого их вдвойне сильнее ненавидим.

**Д.Дондурей.** Да, они нас провоцируют. Я бы хотел разрешить отдавать российских детей американцам, но они не рассказывают нам, что становится с нашими детьми, хотя они уже по документам американцы.

**Б.Дубин.** Да, и тогда, по контрасту с этим, воскрешаются те значения советского, русского, которые были прежде, но при попытках рывка в конце 80-х — начале 90-х отошли в сторону. Мы простые, прозрачные, не лукавые, не носим камень за пазухой. Мы коллективисты, не стремимся к индивидуальному достижению, нам успех ни к чему. А они — напротив: непрозрачные, все время хотят чего-то добиться, хитрят, им нельзя доверять. Создается такая кар-

«Над Тиссой», режиссер Дмитрий Васильев

тинка. Она, по сути, ущербна, но она простая и целостная, предлагает человеку объясненный мир. Он находит себе в нем место — и как отдельный индивид, и как целый народ.

**Д.Дондурей.** В связи с этим спрошу, есть ли какая-то новизна 2012 года, стилевая, технологическая? То, что мы сейчас описываем, — это ведь вечный механизм для России. Чувствуете ли вы, фиксируете, а может, есть какие-то исследования на сей счет или индивидуальные догадки: есть какое-то идеологическое ноу-хау в том, что происходит в последний год?

**Б.Дубин.** Со стороны оппозиции?

**Д.Дондурей.** Со стороны всех участников этих чуть ли не военных действий.

**Б.Дубин.** Начиная примерно с 2008 года, отчасти под влиянием даже не само́го реального кризиса, а, скорее, первых известий о том, что приближается и вот-вот нас захватит кризис, начали снижаться позитивные оценки первых лиц. При этом стало возрастать сознание неопределенности: мы не понимаем, что это за страна, куда мы идем, кто нами правит. Плюс рокировка вождей отозвалась. Начинали нарастать представления о том, что у власти нет никаких идей, понимания того, что следует делать и куда идти. Вроде бы такая картина и такие ориентиры должны быть, только мы не знаем, кто мог бы их выдвинуть. Возникло некое предощущение того, что потом сформировалось как оппозиционное движение. Очень смутные, во многом чисто демонстративные симпатии этому движению на массовом уровне связаны с тем, что люди действительно перестали верить в то, что наша жизнь — это лучшее, что может быть. Стали все больше думать о том, нет ли все-таки какого-то другого пути. И как бы конкретно они ни относились к реальным претендентам на лидерство внутри оппозиции, в целом идея возможной альтернативы как будто

начала исподволь возвращаться в коллективное сознание. И это, конечно, признак именно 2012 года. Все-таки до 40 процентов населения, пускай только на словах, в высказываниях, в ответах на вопросы в целом поддерживают протестное движение. Это много.

**Д.Дондурей**. Отсюда, видимо, такая интенсивность действий власти в том, чтобы быстрее занять массы, мобилизовать их.

«Судьба резидента», режиссер Вениамин Дорман

**Б.Дубин**. И любыми средствами скомпрометировать само это движение, его лидеров, его смыслы, его формы. Все время идет работа по символической девальвации этого движения, через привычные грубости первых лиц, через как будто бы неузнавание, демонстративное непонимание происходящего: а что это за люди? Чего они хотят? У них нет никакой программы. Поэтому можно говорить о том, что в течение особенно последнего года ширится зазор между властью, той массой, которая остается, пускай на словах, ей приверженной, и той все более растущей массой людей, которые, испытывая состояние неопределенности в смысле перспектив, начинают задумываться об альтернативе существующей власти.

**Д.Дондурей**. Но в связи с этим та часть политической власти, которая наверняка понимает, что это тупиковый путь, как относится к ныне действующей модели? Она что, ищет других врагов, например, объявляет о российской неспособности институциональных революций, готовится пойти войной на российские головотяпство и безответственность? Она ведь должна подменить одних врагов другими. Я имею в виду всех этих представителей либерального крыла правительства, которых нам часто показывают.

**Б.Дубин**. Да. Можно ведь не персонализировать образ врага, а поискать какие-то более вечные, природные объяснения тому, что: а) мы не можем б) и не надо нам мочь в) с нашим головотяпством, нашим непониманием демократии и так далее — рано нам это пропагандировать во всех отношениях. Иначе говоря, из-под образа врага начинает проступать лик какого-то то ли русского характера, то ли судьбы России, пресловутой «матрицы». Неспособность, слабость, ущербность возводятся в ранг традиции. И это ничего, что она нас сдерживает, даже сковывает, — говорит нам власть и обслуживающие ее голоса. Дергаться в любом случае не надо, потому что это вещь чрезвычайно опасная. Доверяйте нам, и пусть не сегодня (не нужно спешить), но мы приведем

вас туда, куда надо. Руль ведь у нас в руках — и это главное, хотя оно и не подчеркивается.

**Д.Дондурей.** Но, с другой стороны, эти альтернативы настолько не укоренены в массовом сознании, слабы, неконкурентоспособны, настолько сегодня нет драйва у думающих сообществ, нет желания и опыта какой-то проектной работы, которая хотя бы отчасти могла противостоять этому поиску врагов...

**Б.Дубин.** Ну, с таким историческим опытом... Если одно поколение выкашивать, второе выкашивать и гасить все альтернативы, если асфальтировать все

«ТАСС уполномочен заявить», режиссер Владимир Фокин

публичное поле, подавлять возникновение любых точек зрения, кроме той, которая принимается как единственно возможная, официальная, то в конце концов вряд ли можно получить что-то, кроме расслабленности и апатии. Неспособность концентрироваться на уровне масс очевидна. Но такие же качества формируются и у тех, кто должны были бы стать интеллектуальными лидерами, вырабатывающими новые символы, идеи и ориентиры развития. А поскольку выдвинуть такие альтернативы в открытой публичной дискуссии почти невозможно, что остается протесту? Моральная составляющая. Отстаивать свое достоинство.

**Д.Дондурей.** Но это тоже своего рода компенсация. Как и все то, о чем мы до сих пор говорили.

**Б.Дубин.** Да. Поскольку нет никакой возможности и, похоже, нет соответствующих навыков. Во многом потерян драйв культурного творчества, проектирования, лидерства — именно поэтому моральная составляющая, при ее огромном значении, носит вместе с тем отчасти компенсаторный характер.

**Д.Дондурей.** Но это значит, что моральная составляющая — это работа на длинное время. Это значит, что нужно еще накопить огромный запас презрения, какое российское общество накопило по отношению к советской власти.

**Б.Дубин.** Несомненно. Я вообще думаю, что к 2000-м годам пришло время именно таких «долгих» действий. Представления конца 80-х — начала 90-х о том, что можно добиться главного одним прыжком, одним рывком, показали свою утопичность, неэффективность и, в общем, непопулярность у больших групп населения.

**Д.Дондурей.** Мы вошли в эпоху длинного времени...
**Б.Дубин.** Да, и какой-то большой, кропотливой, муравьиной работы.
**Д.Дондурей.** Совершенно неотрефлексированное общество. Неужели так называемый креативный класс готов в поисках адекватности ждать целых шесть лет, тем более двенадцать?
**Б.Дубин.** Жизнь одна, и нетерпение такого рода понятно. Не случайно Трифонов в свое время так и назвал роман — «Нетерпение».
**Д.Дондурей.** Можно сказать, что началась очередная эпоха нетерпения?
**Б.Дубин.** Да. Но каким образом найти тот золотой путь, который сохранит и энергетику протеста, и драйв поиска альтернатив и вместе с тем не станет опять маниловской мечтательностью, не заведет в новый тупик? Где этот золотой путь? Его явно нет в готовом виде. Как быть в условиях длинного времени, на какие ориентиры ставить, каким образом вводить их в сознание более широких групп, находить поддержку с их стороны? Как зацеплять реальные интересы людей, используя то, чем они заняты каждый день? Вот это задачи на ближайшие и, может, не только ближайшие годы.
**Д.Дондурей.** Да. Но мы замечаем, как власть все время движется в сторону жестких апробаций. Переброс отрицания «чужих» на тему детей, на религиозные чувства людей — это быстрое продвижение самой власти, она как бы проверяет, убыстряет процесс.
**Б.Дубин.** Я думаю, что нет там наверху монолита, есть группировки, некоторые из них готовы были бы действовать более мягко, есть какие-то совсем мелкие фракции, которые думают об альтернативах, и есть значительные силы, которые готовы к жестким, бессмысленным, но символически очень нагруженным действиям. Не получается выйти как современная нация, так давайте выйдем как религиозное единство. А что сегодня объединяет россиян сильнее, чем символическое православие?
**Д.Дондурей.** Все-таки мне не понятно. Можно ведь было более тонко эти вещи делать. Заманить этот думающий класс во множество мест, пообещать, поиграть с ним, как играли в последние годы...
**Б.Дубин.** Видимо, уже не могут. Видимо, в тех более жестких фракциях, которые есть, это будет восприниматься как признак слабости. Если противника нельзя уничтожить, как было не так давно, то его надо, конечно, символически опустить. А работать с ним, находить что-то общее, пытаться прийти к какому-то согласию, хотя бы по некоторым вопросам стратегии, я уж не говорю про тактические действия, — это считается слабостью. Если это не элемент некоторой спецоперации. В порядке спецоперации это, наверное, возможно. Вообще, в этом смысле увидеть социальных партнеров в их разнообразии — вещь для России крайне редкая, причем на самых разных уровнях — от «низовых» слоев до интеллектуалов, бизнесменов и представителей власти. В этом смысле проблема «другого» и была основной проблемой эпохи модерна: как самому быть другим? Как принять других в качестве других? В России сложились очень быстрые, чаще всего неадекватные реакции на другое существо, другие силы, другие представления о реальности — и в массах, и в отдельных группах, включая даже продвинутые.
**Д.Дондурей.** В этом смысле финальной фразой может быть: «Мы, видимо, вступили в эпоху неразвития».
**Б.Дубин.** Похоже, что так. Чем она чревата, как дальше будет складываться это неразвитие, какие вызовет к жизни конфликты и силы, которые захотят справиться с происходящим или использовать его, — это пока все-таки гадание на кофейной гуще.

СЕРГЕЙ ЭРЛИХ

# Уроки конспирологии

«Орден русских рыцарей», режиссер Алевтина Кузовенкова. Цикл «Искатели», телеканал «Культура»

Очевидная задача публицистики — убедить общество реагировать на текущие события в интересах тех или иных общественных сил — только надводная часть пропагандистского айсберга. Пропаганда СМИ используется также в фундаментальных целях формирования мировоззрения аудитории, настройки его таким образом, чтобы требуемые реакции возникали спонтанно, без подсказок.

Мировоззрение — это сплав личного и общественного опыта. В его составе можно выделить несколько уровней — от поверхностных гипотез-допущений до глубинных аксиом-убеждений. Убеждения — ядро мировоззрения, предписывающее определенные действия в качестве реакции на значимую для личности ситуацию. Действия эти не являются чистой импровизацией. Они всегда выступают вариацией того или иного священного образца. Следовательно, убеждения — священные образцы, по образу и подобию которых люди совершают социально значимые действия.

Из какого источника священные образцы убеждений проникают в сознание?

Для архаичных обществ основной источник — религия. В индустриальных обществах традиционная религия, а также ее священные образцы отходят на второй план. На смену христианству приходят религия будущего — утопия, религия настоящего — мода и религия прошлого — история. Утопия, мода, история — три источника священных образцов обмирщенного сознания индустриального общества. Правда, при переходе к информационной цивилизации один источник практически пересох. В результате кризиса либерального и краха коммунистического вариантов проекта «Просвещение» футурологическое мышление утопии утратило свое влияние еще в большей степени, чем традиционная религия.

Соблазнительная религия сиюминутной моды не способна обеспечить эффективную для выживания общества картину мира, поскольку моделирует ее

исключительно в аспекте престижного потребления. Потребление ограниченного материального ресурса неизбежно оживляет этику саблезубого тигра. Если бы мир держался исключительно на ценностях моды, он бы в кратчайший срок превратился в звериное царство войны всех против всех.

Для поддержания хотя бы минимальных стандартов солидарности обществу необходимы образцы самоотверженности, предпочтения общественных интересов личной корысти. Эти священные образцы сегодня предоставляет в основном наставница жизни — история. В современном обществе

«Бунты в России», режиссер Юлия Герра. Сериал телеканала «Культура»

история приобретает, по слову Н.Е. Копосова, статус «политической религии», занимая то место священного фундамента мировоззрения, которое в Средние века отводилось христианству.

Трансформация ментального «базиса» преобразует под себя все остальные разделы мировоззренческой «надстройки». Для укрепления своей власти любой политический режим пытается создать картину прошлого, которая оправдывает настоящий порядок вещей. Следовательно, власть над исторической памятью — залог легитимности правительства эпохи информационной цивилизации. Поэтому в жарких боях за будущее история используется в качестве одного из наиболее действенных видов оружия холодной гражданской войны.

Геополитическая концепция режима «суверенной демократии» — коварный Запад хочет покорить и уничтожить Россию с помощью своих агентов под прикрытием оппозиции — подкрепляется множеством «исторических» примеров. Точнее, конспирологическая картина мира изначально воплощается в этих примерах. На протяжении последних двенадцати лет телезрителей, радиослушателей и читателей снабжают рассказами о давних и вчерашних мировых заговорах против России.

Восприятию этих домыслов способствует преобладающая в СМИ игра на понижение. На фоне подаваемых в качестве научных статей и передач об астрологии, уфологии, параистории, криптозоологии и прочей порнографии духа рассуждения докторов конспирологических наук выглядят не менее убедительно.

Одним из наиболее важных для правительственной пропаганды «примеров» «жидомасонского заговора» являются тайные общества декабристов. Сосредоточение на дискредитации «первого поколения бунтарей» носит принципиальный характер. Благодаря гениальному мифотворцу Герцену декабрис-

ты стали священной «метафорой мятежа» для всех поколений оппозиции и царскому, и советскому режимам. Противники Путина, достаточно вспомнить «декабристов-лимоновцев», «декабриста Ходорковского», «декабристов Болотной», также апеллируют к святым дворянским революционерам.

В связи с этим технологи Кремля организовали спецоперацию по переформатированию декабристского фрагмента исторической памяти. Под нее были задействованы все виды СМИ, включая тяжелую артиллерию федеральных телеканалов.

«Бунты в России»

Первый из антидекабристских залпов раздался в эфире Первого канала 2 ноября 2005 года. Телекомпания «Цивилизация», специализирующаяся на производстве научно-просветительской продукции, в одном из выпусков телевизионного цикла «Искатели» представила «исторический» фильм «Орден русских рыцарей» (автор сценария Всеволод Коршунов, режиссер Алевтина Кузовенкова). Разоблачение исторической памяти о герценовских декабристах-рыцарях с утилитарной точки зрения властей было, обращаясь к словарю циничного прагматика Ленина, архисвоевременным. «Орден русских рыцарей» стал эффективным медиаответом только что этапированному во глубину сибирских руд М.Б.Ходорковскому, который неделей раньше воззвал из края «декабристов, политкаторжан и урановых рудников».

Заслуживают внимания специфические приемы переформатирования исторической памяти, задействованные в этом фильме. Прежде всего, поражает имя художественного руководителя «научно-просветительского проекта». Покойный Лев Николаевич Николаев (1937—2011), известный телезрителям еще по культовой программе советских времен «Очевидное — невероятное», заслуженно воспринимался как приверженец высоких научных стандартов. Освящая своим именем *невероятный* месседж: «Забудьте все, что вам прежде врали о декабристах», пропагандист науки *очевидно* повышал доверие аудитории к преподносимым ей «открытиям».

Второй путь вхождения в доверие связан с организацией видеоряда. Среди использованных приемов монтажа: включение в повествование о всемогущем парамасонском заговоре выдранных из контекста врезок интервью со специалистами, съемки ряда эпизодов в помещении Государственного архива Российской Федерации, постоянное мелькание в кадре листов архивных документов. Все это создает у зрителя впечатление о том, что ему преподносится последнее слово науки.

Какую же пропагандистскую информацию создатели «Ордена русских рыцарей» собирались донести до зрителей?

Во-первых, декабристы всего лишь использовались на побегушках у глубоко законспирированной организации масонского типа. Организации, политические цели которой неведомы. Надо полагать, что под прозападным масонским прикрытием ничего хорошего для России задумываться не могло.

Во-вторых, подрывные принципы так и не раскрытого Ордена русских рыцарей не умерли. Все последующие тайные общества — от народовольцев

«От декабристов до террористов», режиссер Алла Дерюгина. Студия МТРК «Мир», Санкт-Петербург

до большевиков, так или иначе основывались на принципах декабристского ордена, в которых сплавились благородные цели и кровавые средства. *«Вопрос, как использовать этот сплав, открыт»*. То есть последователи давних заговорщиков еще не перевелись на земле русской. Поэтому, люди, будьте бдительны!

Демонстрация «исторического» фильма в эфире главного телевизионного канала страны открыла новую страницу в истории декабристского контрмифа. В проправительственных СМИ дворянских революционеров столь нещадно изничтожали, пожалуй, только во времена Николая Павловича.

4 декабря 2008 года в рамках программы Михаила Швыдкого «Культурная революция» (канал «Культура») в эфир вышла передача с провокативным названием «Россию едва не погубили декабристы». И здесь без конспирологии не обошлось. Выступивший в ходе обсуждения радио- и тележурналист Александр Карлов считает, что декабристы были инструментом политической технологии внешних врагов России. Эта «пятая колонна» бездумно начала разрушать изнутри плотину государства Российского. Публицист посоветовал историкам, пользуясь открывшимися архивами, убедиться в этом, направив усилия на поиск «корней», а точнее, финансовых потоков дворянской оппозиции.

В том же 2008 году телекомпания ТК 365 выпустила сериал «Бунты в России», показанный в эфире под маркой ТК «Культура»: «Телеканал «Культура» представляет». В нем наряду с крестьянскими восстаниями Болотникова, Разина и Пугачева в последней серии («После бунта», автор сценария Свет-

лана Тандит, режиссер Юлия Герра) был представлен мятеж народолюбивых дворян. Только на канале «Культура» сериал был показан дважды — в октябре 2009 года и в ноябре 2010-го.

Хрестоматийное изложение истории тайных обществ и событий 14 декабря в «документальном» фильме изобилует фактическими неточностями. Такая небрежность свидетельствует, что авторы получили заказ не под историю, а под антидекабристский месседж, предваренный риторическим вопросом ведущего: «Были ли европейские революции и заговор декабристов стихийным проявлением духа времени?» На этот вопрос отвечается словами императора Александра I, который был убежден, что за всеми революциями стоит международное масонство. Это руководимый из единого центра всемирный заговор революционеров против учения Христа. Их девизом служит: «Убий!» Точка зрения государя под сомнение не ставится.

Конспирологический градус фильма поднимается утверждением, что во время допросов Николай I убедился: «За участниками бунта стоит еще кто-то — зрелый и коварный». Но следствие по поиску истинных организаторов не дало результата. Это заявление можно понять и в том смысле, что коварные международные масоны продолжают плести свои козни и в современной России.

В 2009 году в рамках телевизионного цикла «Секретные материалы» (канал «Мир») вышло запредельное по степени манипуляции общественным сознанием «телевизионное исследование» «От декабристов до террористов» (автор программы Алексей Хохлов, режиссер Алла Дерюгина), где дворянские революционеры рассматриваются в одном ряду со средневековыми ассасинами и современными террористами, включая Бен Ладена и захватчиков театрального комплекса на Дубровке. Фильм сопровождается анонсами: «Декабристы — борцы за свободу или марионетки?», «Зарубежные спонсоры революционно-террористического подполья», «Декабрьский заговор масонских братьев».

Декабристовед-конспиролог Николай Стариков демонстрирует в кадре новую грань предпосылок восстания декабристов. Британская разведка, оказывается, начала «обрабатывать русских офицеров» во время их пребывания в оккупированной Франции. Доказательством этого факта, по мнению известного конспиролога, служит эвакуация русского оккупационного корпуса на родину «значительно раньше того срока, когда это должно было произойти». Царские чекисты доложили государю об активности английских спецслужб, и тот поторопился убрать своих подданных от крамолы подальше. Эта новаторская версия трудно согласуется с общеизвестными фактами. Вывод всех, не только российских, оккупационных войск из Франции был осуществлен на основании решения Аахенского конгресса (1818 год), солидарно принятого государями держав-победительниц «узурпатора» Наполеона.

Далее декабристский сюжет ведет Денис Александров, определяющий восстание 14 декабря как «самую романтическую историю в необъявленной войне против России». Историк делает открытие. Среди восставших рядом с гвардейцами Московского полка и Гвардейского экипажа, оказывается, были не лейб-гренадеры, а «лейб-кавалергарды». Впрочем, для историков вроде Александрова это не важно. Важно, что декабристы, по Ленину, разбудили Герцена: «А Герцен почему-то проснулся в Лондоне». Принял, так сказать, эстафету работы на британскую разведку.

Закадровый голос Александрова возвращает нас к масонским связям декабристов. Они почти поголовно состояли в тайных ложах. «Все эти масонские братства зародились во время похода русской армии в Париж», то есть масоны, оказывается, были внедрены в русское общество не Петром I, но агентами британской разведки.

Затем господин Стариков садится на конек своей излюбленной темы роспуска армии, якобы предусмотренной заговорщиками в случае успеха их безнадежного дела. Он считает, что сами декабристы «до такой глупости яв-

но не могли додуматься». Поэтому «вполне правомерно ставить вопрос», кто же на самом деле составлял их программные документы и нашептывал эти убийственные для страны антимилитаристские пункты, «на которые они, возможно, и не обращали внимания».

После этого следует резюме от историка Александрова: «Секретные документы из архивов доказывают, что начиная с декабристов любая антигосударственная террористическая организация в России имела зарубежных спонсоров и получала поддержку от западных спецслужб». Документы эти настоль-

«Мираж пленительного счастья», режиссер Вера Кузьмина. Канал «ТВ Центр»

ко секретны, что историк, видимо, давший подписку, так и не осмеливается их разгласить.

Мы видим, что средствами телевидения так же, как и через другие виды СМИ, правительственная пропаганда решает актуальную задачу укрепления вертикали власти при помощи «исторических» аргументов.

Следует признать, что кремлевские технологи применили эффективный пиар-ход. Они не стали отрицать «декабризм» нынешних оппозиционеров. Традиционным мятежным сближениям оппозиции с герценовскими героями и мучениками была противопоставлена конспирологическая ревизия исторической памяти. Согласно такому переформатированию прошлого декабристы оказываются первыми в длинном ряду пособников коварного Запада. Поэтому они не имеют права именоваться национальными героями. Их исключение из пантеона русской истории дискредитирует мятежный исторический месседж оппозиции. Более того, декабристские ассоциации сегодня в значительной мере работают в ущерб противникам режима.

Не случайно в последнее время правительственная пропаганда смело идет на отождествление носителей белых ленточек с дворянскими революционерами. Не только в название телевизионного шоу включается «метафора мятежа»: «Политические заключенные: от декабристов Сенатской площади до декабристов Болотной» (канал «Россия», 21 марта 2012 года). Декабристские аллюзии в ее анонсе явно рассматриваются как компрометирующие несистемную оппозицию: «В декабре 2011 года на улицы вышли сотни тысяч людей, воз-

мущенных фальсификациями на парламентских выборах и недовольных действующей властью. [...] Они заявили, что в России установлено самодержавие, и назвали себя декабристами. Так имеют ли право называться декабристами люди, стоящие на оппозиционных трибунах, и можно ли сравнивать события, произошедшие в начале XIX и XXI веков, и какие уроки декабристы XIX века преподали декабристам века XXI?»

О содержании мятежных уроков через века можно узнать из фильма «Мираж пленительного счастья» (автор Вера Кузьмина), демонстрация которого на телеканале «ТВ Центр» была приурочена к первой после последних выборов Путина годовщине 14 декабря 1825-го. В начале фильма утверждается, что иногда призраки декабристов возвращаются: «Они вернулись в 17-м, в 91-м, показывались в 2011-м». За спинами заговорщиков 14 декабря создатели «Миража...» усматривают фигуры «влиятельных, причем не только российских, политиков». Выясняется, что силами декабристов британская разведка вела борьбу за вновь открытое уральское золото. Предательски распустив армию, дворянские мальчиши-плохиши должны были открыть путь международным корпорациям к русским природным богатствам. К счастью, новый император Николай I «сорвал тщательно спланированную спецоперацию». Авторов не смущает, что во времена декабристов вся горная промышленность Российской империи давала порядка 50 пудов золота в год, то есть менее 5 процентов мировой добычи[1]. Если факты противоречат конспирологии, тем хуже для фактов. Финальный закадровый текст на фоне шествия белоленточников: «Сенатская будет повторяться снова и снова, до тех пор, пока не развеется этот мираж пленительного счастья. Вот только за этим миражом мы можем не заметить, как потеряем собственную страну» — свидетельствует, что фальсифицированная история откровенно используется авторами в качестве политического оружия.

Кремлевские политтехнологи настолько уверены в сокрушении герценовского мифа о рыцарях, кованных из чистой стали, что активно используют декабристские ассоциации для дискредитации белоленточной оппозиции. Мировоззренческое полотно, сотканное из предательских подвигов мятежных дворян и последующих революционных поколений, неизбежно проецируется на противников нынешней власти, которым национальный лидер по-отечески рекомендовал «не изменять своей Родине».

Следует признать, что конспирологическая версия патриотизма близка многим нашим согражданам, пережившим некультурный шок 90-х. В то время экономический, социальный, территориальный крах государства сопровождался призывами к демократии и сближению с западными странами.

Путинский режим с успехом сыграл на унижении национальных чувств великого народа. Риторика противостояния Западу сочетается с утверждениями о том, что атлантическая демократия с ее принципом регулярной смены руководителей всех уровней в результате выборов неприемлема для русского народа. Благодаря этой стратагеме любой оппонент режима, призывающий к установлению в России реальной политической конкуренции, автоматически превращается во врага своего народа, вольно или невольно действующего под влиянием западных спецслужб.

Верит ли сам Путин в эту концепцию патриотизма? Нет оснований считать, что он неискренен в стремлении заставить западных лидеров считаться с ним в качестве бессменного руководителя могучей державы. Но согласитесь, что подобная любовь к родине, приводящая к почти полной остановке кадровых лифтов, не способствует модернизации российского общества.

Несмотря на многолетний прилив нефтедолларов, наша страна так и не создала предпосылок для технологического прорыва, оставаясь в унизительном положении сырьевого придатка. О том, что развитие российской эконо-

[1] См.: Данилевский В. Русское золото. М., 1959, с. 254, 257.

мики не соответствует статусу великой державы, можно судить по размерам ВВП на душу населения. В 2011 году Россия, по данным Всемирного банка, занимала по этому показателю 52-е место в мире, уступая и многим бывшим собратьям по концлагерю социализма, и прежним республикам-сестрам Эстонии и Литве.

Не слишком амбициозная, по сравнению с хрущевским призывом: «Перегоним Америку!», задача «за пятнадцать лет догнать по уровню ВВП на душу населения Португалию», которую Путин поставил накануне первого срока своего правления, скорее всего, не будет решена к 2014 году[2]. ВВП России на душу населения по итогам 2011 года составил $13 089, а Португалии — $22 316[3].

«Мираж пленительного счастья»

Мы видим, что имидж Путина-патриота опирается не столько на унизительное для великой державы реальное экономическое положение России в современном мире, сколько на заржавленную ядерную кнопку и обоснованный «историческими» примерами образ противостояния чужеродному Западу.

В этой связи мастера кремлевского пиара не случайно приурочили финальную предвыборную речь своего кандидата в президенты к исторической дате — Дню защитника Отечества 23 февраля 2012 года. Не случайно включили в ее текст упоминание двухсотлетнего юбилея Отечественной войны 1812 года. Не случайно цитировались строки из шедевра Лермонтова «Бородино». Не случайно заключительными, то есть несущими главную смысловую

[2] Вардуль Н. Российская экономика несет потери на внешнем рынке. — «Коммерсантъ», 24 декабря 2002 года: http://www.kommersant.ru/Doc-y/357242.

[3] GDP per capita (current US$) // The World Bank. http://data.worldbank.org/indicator/NY.GDP.PCAP.CD.

нагрузку, были слова, позаимствованные из выступления Сталина 7 ноября 1941 года на Красной площади перед войсками, отправлявшимися на фронт: «Победа будет за нами».

Благодаря нагнетанию исторических ассоциаций предвыборная кампания была приравнена к войне. Оппоненты Путина отождествлены с чужеземными захватчиками, подобравшимися под предводительством Наполеона и Гитлера к священному сердцу России. Царские и советские ветераны Отечественных войн становились, таким образом, святыми предшественниками специалиста по изобличению «пятой колонны» инфернального Запада.

Немаловажно, что у Лермонтова умереть под Москвой своих подчиненных призывал «слуга царю», сраженный булатом в борьбе с иноплеменным нашествием. Повторяя предсмертные слова, которые завещал солдатам «полковник наш», наш полковник КГБ не только отождествлялся с его жертвенным подвигом. Путин также предлагал дорогим россиянам отдавать ему голоса с той же самоотверженностью, с какой герои Бородина отдавали свои жизни за царя-батюшку. Этот метафорический сдвиг в синтагме «отдавать голос» придавал рутинной процедуре голосования священный смысл героического самопожертвования и, несомненно, способствовал мобилизации электората власти. На этом виртуозном примере следует учиться методам эффективной работы с исторической памятью.

Мы видим, что через примеры истории в общественное сознание успешно внедряется тезис о том, что благодетельные изменения могут исходить только от правительства. Любые движения снизу — дело рук либо разведки конкретного геополитического противника, либо всемогущего масонского интернационала.

Почему конспирологическая идея овладела российскими массами?

Разумеется, кремлевские технологи пишут свои сценарии не с чистого листа. Они опираются на традицию исторической памяти нации, успешно эксплуатируя архаический страх перед потусторонним монголо-татарским, польским, шведским, французским, германским чужаком, закрепленный «импринтингом» сталинской шпиономании.

Не следует забывать и провал западнических настроений советских людей конца 80-х — начала 90-х годов. За несколько лет ельцинских реформ они преобразовались в стойкое недоверие к США и их союзникам. И дело не только в том, что переход на западные модели экономической и политической жизни не мог быть безболезненным. Следует согласиться с либеральным историком Н.Е.Копосовым в том, что Запад не оказал реальной помощи российским реформам, в том числе и под «влиянием сил, не заинтересованных в сильной демократической России»[4].

Необходимо признать, что отказ от демократических процедур, сопровождающихся ротацией политических кадров путем открытой конкуренции, делает нашу страну неконкурентоспособной в геополитическом соревновании. Бессменность выборных руководителей государственных структур всех уровней — от президента страны до заведующего кафедрой — одна из основных причин общественного застоя. Отказываться от эффективных западных политических технологий «назло» Западу фактически означает содействовать планам американских «ястребов» по ослаблению одного из главных конкурентов США.

Поэтому не стоит объяснять мировоззренческую победу режима исключительно объективными факторами — историческим наследием и неизбежными происками геополитических соперников. С точки зрения подзабытой с перестроечных времен активной жизненной позиции следует выделить субъективную причину формирования у наших граждан неконкурентоспособной модели мира: правительственная концепция победила, потому что у нее

[4] Копосов Н. Память строгого режима. История и политика в России. М., 2011, с. 140.

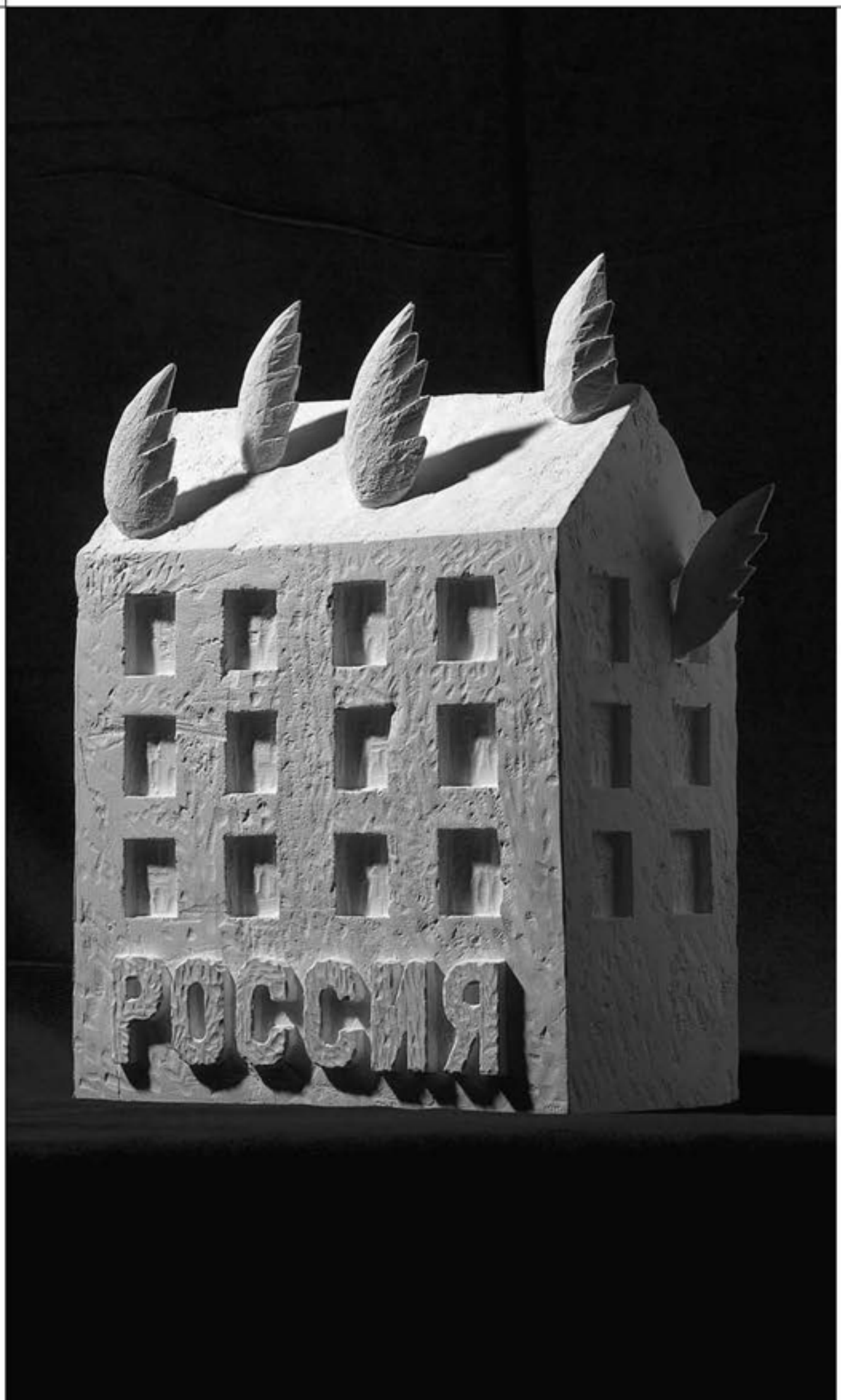
не было реальных соперников. Надо признать, что историческое сообщество, в рядах которого много оппонентов нынешнего режима, своим «борисгодуновским» молчанием фактически выразило согласие со спецоперацией по переформатированию исторической памяти.

Сразу скажу, что дело не только в трусости мыслящего тростника, кормящегося из госбюджета. Многие неробкие историки либеральных взглядов молчат в силу интеллигентских предрассудков. Эрудированные профессора мнят себя аристократами духа, которым не пристало вступать в публичную полемику с невежественными «историками в штатском», полагая, что все обязаны читать их труднодоступные монографии или статьи в ведомственных журналах, где все описано так, «как оно в сущности было» (Леопольд фон Ранке).

Безграмотность докторов конспирологических наук вовсе не означает, что настоящие ученые должны высокомерно игнорировать их паранаучные открытия: «Это хуже, чем преступление, это — ошибка». Высоколобые должны отдавать отчет, что брезгливое молчание является не просто пассивным соучастием во лжи, но нанесением прямого ущерба дальнейшему развитию «чистой» науки. Напрасно надеяться, что при нынешних манипуляциях с исторической памятью удастся сохранить стандарты научных исследований хотя бы в научных малотиражках. Репрессивное давление исторического мифа на историческую науку возможно даже без прямого администрирования. Но с учетом российских традиций можно быть уверенным, что после того, как идея всемирного заговора зарубежных разведок окончательно овладеет чиновными массами, административный ресурс также будет задействован в «противодействии попыткам фальсификации истории в ущерб интересам России». Башня из слоновой кости не устоит перед взрывчаткой конспирологического мифа.

Для современного русского историка «бои за историю» теряют антикварный смысл, вкладываемый одним из основоположников школы «Анналов» Люсьеном Февром. Битва за историческую память одновременно означает и борьбу за свое право на свободное научное творчество и сражение за гражданские свободы сограждан. Лозунг «За вашу и нашу свободу!» для историка актуален как никогда. Исследователь прошлого принесет больше пользы свободолюбивым соотечественникам, если посмеет выйти на площадь, оставаясь за письменным столом. И это отнюдь не трусливая отговорка для неучастия в разрешенных митингах. Для того чтобы публично выступить под своим именем против циничных криэйторов конспирологического мифа русской истории, необходимо набраться мужества. Профессионализм и гражданская доблесть в отечественной исторической науке опять представляют нерасторжимое единство. И нам следует исполнять свой профессиональный долг.

О П Ы Т




Гриша Брускин.
«Наш дом —
Россия»

ГРИША БРУСКИН

# Время «Ч»

Тема моего проекта «Время «Ч», миф о враге во всех его ипостасях: враждебное государство, классовый враг, враг подсознания, «другое» как враг, «неизвестное» как враг, Время, Кронос, Смерть в качестве врагов, Враг рода человеческого и т.д. Задача — проанализировать, как создается и мифологизируется образ врага. И, наоборот, как создаются и мифологизируются праведный воин и праведное воинство: от простого солдата до святого воителя. И как святой воитель превращается в Противника. Меня занимают культурные аллюзии и параллели (например, «Триумф смерти» Питера Брейгеля Старшего). Важно проследить, как сакрализируется (наделяется аурой) тривиальное. Насколько велика гипнотическая власть искусства. И изображения вообще. Каким образом изображение может быть (становится) способом и инструментом манипулирования людьми.

Отправной точкой проекта явились советские плакаты по гражданской обороне, которые в пору моего детства окружали человека в общественных местах. На плакатах были изображены гипотетические моменты жизни, которую человек (советский гражданин) должен проживать, когда настанет «время «Ч». То есть когда враг — американцы или немцы — нападет на нас. Это был свод правил в картинках — генеральная инструкция. Библейские заповеди. В детстве эти картинки производили на меня сильнейшее впечатление. Я представлял себя внутри этого странного кафкианского мира, законы которого были мне недоступны. Или правила которого я не выучил, как домашнее задание. Каждое действие внутри невыученного пространства нарушало неведомые мне законы и наказывалось. Я должен был испытывать перманентное чувство неизбывной вины. Ситуация, как в произведениях Франца Кафки, превращалась в фатум. В судьбу. В «неизбежное».

Приблизительно такой герой действует в моем проекте «Время «Ч», который выстроен как игра. Герой хитрит: надевает маску, меняет одежду, внешность, возраст, пол... Но каждый раз бывает узнан и наказан.

Как в пору моего детства, так и в наши дни жизнь человека повсюду в мире, подобно жизни в фильме Валерио Дзурлини «Пустыня Тартари», протекает в ожидании врага. Реального или мифического. Вот почему в проекте «Время «Ч» ни время, ни география отчетливо не определены. «Время «Ч» — притча о враге, явленная в абсурдных метафорах.

Как в плакатах по гражданской обороне, так и в пространстве «Времени «Ч» действует чрезвычайное положение. Согласно Джорджо Агамбену, «... когда теряется граница между правом и жизнью, исчезает и то и другое и появляется странный мир чрезвычайного положения, где право не исполняется,

---

Журнальный вариант.

а человеческая жизнь превращается в чистую «биологию», подпадая под ведение экспертной биовласти».

В наши дни (борьбы с врагом и прежде всего с международным терроризмом) чрезвычайное положение повсюду, включая демократические страны, из исключительного превращается в норму. В рутину. Сегодня, приезжая в Москву или Нью-Йорк, я в равной степени и там и здесь смотрю на окружающий мир так, как когда-то, будучи мальчиком, взирал на плакаты по гражданской обороне, — с ужасом и оцепенением «человека-не-в-курсе».

Все скульптуры «Времени «Ч» так или иначе связаны с личным опытом автора.

Проект адресован современнику и человеку будущего. Если искусство соответствует ленте новостей в Интернете, это не означает, что оно современно. Современный человек не только следит за последними новостями (может, кстати, и не следить), но и рассуждает, и переписывает историю, страдает всевозможными комплексами и психическими расстройствами, выясняет отношения с близкими, испытывает отчуждение от государства и от толпы, раздвигает границы науки и искусства, нарушает табу, грезит наяву, путает сны с реальностью, реальность — с искусством, заменяет жизнь мифологией, любит ближнего или ненавидит врага, читает и бьется над разгадкой заповеданных тайн, сомневается или утверждается в вере. Время от времени подходит к заветной черте и задает себе вечный вопрос: «Быть или не быть?»

«Время «Ч» состоит из нескольких десятков скульптур и, как другие мои фундаментальные проекты, построен как единое целое. Каждая скульптура, обладая автономными правами, является страницей из книги. Только перелистав все страницы, зритель-читатель составит целую картину, прочтет сообщение автора.

Скульптуры — метафоры. Метафоры загадочны и требуют дешифровки, объяснений.

Ниже я комментирую скульптуры «Времени «Ч». Зритель может усомниться и создать свои собственные интерпретации.

«Ибо более надлежит комментировать комментарии, чем самою жизнь».

Сомнение в данном случае — принцип. Принцип нарратива и репрезентации. Или еще лучше: творческий метод.

Автору дорог активный зритель.

*Фотографии работ Гриши Брускина и подписи-комментарии к ним взяты из каталога выставки художника, которая состоялась в сентябре — октябре 2012 года в Мультимедиа Арт Музее, Москва и представила сорок скульптур проекта «Время «Ч». Скульптуры отлиты из бронзы и покрашены белой индустриальной эмалью.*

*Редакция выражает глубокую благодарность Грише Брускину, автору фотографий Диме Галантернику, директору музея Ольге Свибловой и куратору проекта Анне Зайцевой.*

# Выдержки из словаря-комментария

## Мышь

Символ времени.

Согласно Эрвину Панофски, Микеланджело собирался поместить мышь в одну из композиций гробницы Медичи как символ всепоедающего времени. У Александра Пушкина: «Жизни мышья беготня... Что тревожишь ты меня?» У Осипа Мандельштама: «После полуночи сердце ворует Прямо из рук запрещенную тишь, Тихо живет — хорошо озорует, Любишь — не любишь: ни с чем не сравнишь... Любишь — не любишь, поймешь — не поймаешь, Не потому ль, как подкидыш, молчишь, Что пополуночи сердце пирует, Взяв на прикус серебристую мышь?»

В примечании к этому стихотворению Мандельштам пишет, что «серебристая мышь — символ времени», а Михаил Гаспаров замечает: «Взяв на прикус серебристую мышь» — значит робко выключиться из времени». Мышь является неуловимой гранью между временем и вечностью, трещинкой между сном и реальностью...

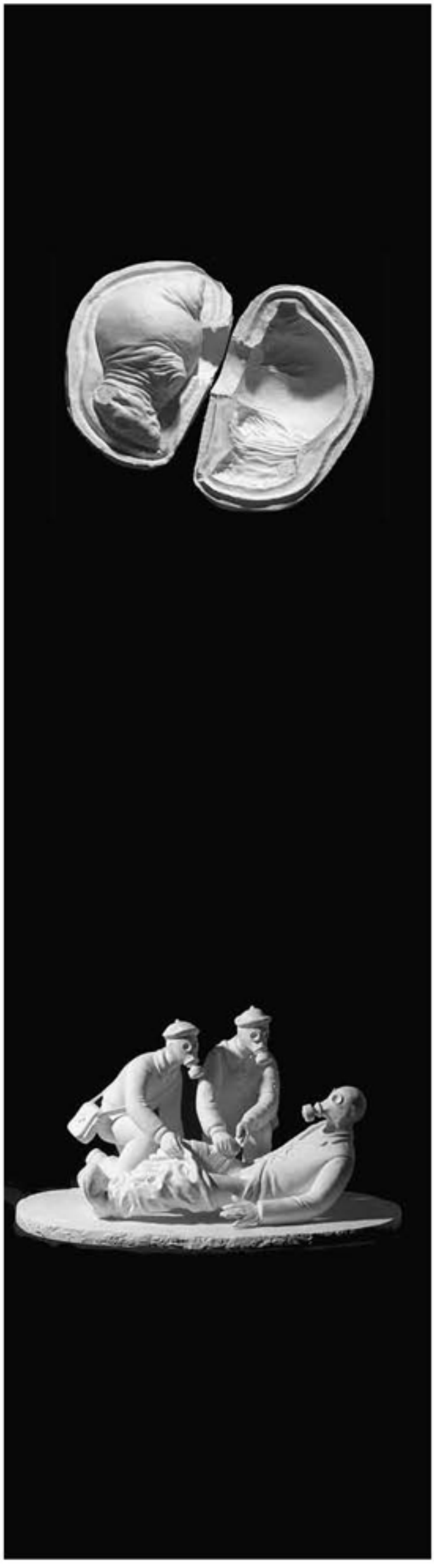
## Стая мышей

Стая мышей — метафора толпы. Массы. Белый сравнивал толпу с «ползущей голосящей многоножкой».

Автор «Песен Мальдорора» Лотреамон называл голосящую многоножку «волчьей стаей».

Стая мышей — оборотень толпы.

Панофский классифицировал противостоящие индивидуализму и гуманизму категории как «насекомократические», то есть провозглашающие приоритет «роя». Приоритет ползущей голосящей многоножки. Будь то социальная группа, класс, народ, нация или раса.



## Мышь-окаменелость

Археология времени.

Время как враг.

У Шарля Бодлера в «Жажде небытия»: «И время поглощает меня мгновенье за мгновеньем, как густой снег заносит замерзший труп».

В сборнике «Tristia» Мандельштама: «Зубами мыши точат Жизни тоненькое дно...» Ходасевич: «Из памяти изгрызли годы...» Бродский писал в «Большой элегии Джону Донну»: «Звезда сверкает. Мышь идет с повинной. Уснуло все. Лежат в своих гробах все мертвецы...»

Мышь как генетический страх.

Необъяснимый священный страх людей перед мышами представляет одну из удивительнейших загадок человеческой души.

## Помощь

У Александра Блока в «Масках»: «Тихо шепчет маска маске, Злая маска — маске скромной... Третья — смущена...»

***Из воспоминаний автора.*** *На полпути мне стало худо. Я потерял сознание. Очнулся в придорожной канаве.*

Композиция напоминает сюжет из плакатов по гражданской обороне: полуобнаженный человек лежит на земле. Двое других склонились над ним и оказывают первую помощь пострадавшему. Как и во многих композициях-сценах «Времени «Ч», лица всех трех персонажей скрыты масками (противогазами). Маски надеваются во время карнавала. Карнавал является своего рода особым или чрезвычайным положением. На карнавале все — инкогнито. Царит золотой век всеобщего равенства. Все меняется своими местами, переворачивается с ног на голову: король надевает шутовскую одежду, а шут становится карнавальным королем. Что скрывают маски? Романтическую встречу? Преступление? Сострадают ли загадочные инкогнито раненому? Или имеют дурные намерения? Двойственность сюжета.

Опасность, поджидающая героя в пространстве «Времени «Ч».

## Убегающий от собаки

***Из воспоминаний автора.*** *Как-то раз, оставив меня одного в песочнице, Нюрка пошла на свидание с солдатом. Через меня перепрыгнула огромная немецкая овчарка в железном наморднике по кличке Дуглас. Я подумал, что это волк, и онемел. После этого мне два года восстанавливали речь в специальной школе.*

Собака вцепилась в зад убегающему инкогнито. Наличие противогаза у инкогнито подчеркивает абсурдность происходящего и провоцирует амбивалентный смех: и страшно, и смешно одновременно. «Убегающий от собаки», наряду с некоторыми другими скульптурами «Времени «Ч», как, например, «Помощь» или «Душегуб», вызывает в памяти образ Страны дураков — страны нелепиц. И напоминает шутовские сценки из средневекового праздника дураков (*festa stultorum*).

Извращенный мир, утрирующий безумие реального мира. Абсурд как способ описания мира. Аллюзия на «Триумф смерти» Брейгеля.

Опасность, поджидающая героя в пространстве «Времени «Ч».

## Странницы

***Из воспоминаний автора.*** *На Земляном демонстрация. Я — с Бариновым. Цветы бумажные, музыка. Две тетки хвать нас под руки. Брови-ниточки, губы анилиновые. «Тонь, тебе вон тот, а мне вот этот — маленький. Правда, Тонька красивая?» Ничего себе — красивая. Уродины вы, тетеньки! Сердце в пятки ушло. Дошли до Карламаркса. Для отвода глаз. Сразу неловко было. И дернули. Дома дух перевел.*

Тетки восточноевропейского вида с чемоданами и рюкзаками идут по шпалам (вероятно, с Востока на Запад).

Символ феномена нашего времени — переселения народов. Русские, китайцы, евреи... покинули насиженные места и двинулись в другие страны.

## Грабеж

***Из воспоминаний автора.*** *Пьяный инкассатор открыл стекло автомобиля и, приставив пистолет к Витиному горлу, выстрелил в упор, убив художника наповал...*

Комикс «Триумфа смерти». «Триумф смерти» (вариант — «Пляска смерти») — начиная со Средневековья традиционный аллегорический сюжет в европейском искусстве, в основе которого лежит идея о бренности человеческой жизни, о мимолетности земных благ и несчастий, о равенстве всех и каждого перед лицом смерти. Сюжет раскрывается в серии сценок (часто сопровождаемых текстами), которые представляют собой своего рода комикс, где смерть является непрошеною гостьей, например к королю, когда он сидит за столом, уставленным обильными яствами; к знатной даме, ложащейся спать в своей роскошной опочивальне; к проповеднику, увлекающему своим красноречием толпу слушателей; к судье, занятому разбирательством тяжебного дела; к крестьянину, вспахивающему поле; к врачу, принимающему пациента, и т.д. В проекте «Время «Ч» также разворачивается ряд сценок: «Грабеж», «Помощь», «Убегающий от собаки», «На краю», «Нищий», «Людоед», «Мордобой», «Душегуб», «Девушка и Смерть», «Яд», которые представляют собой комикс нового «Триумфа смерти», явленного в двусмысленных и абсурдных метафорах.

Опасность, поджидающая героя в пространстве «Времени «Ч».

## Отравленный колодец

Вода — одна из фундаментальных стихий мироздания. В самых различных мифологиях вода — первоначало, исходное состояние всего сущего, эквивалент первобытного хаоса... Наконец, являя собой начало всех вещей, вода знаменует их финал, ибо с ней связан (в эсхатологических мифах) мотив потопа.

***Из воспоминаний автора.*** *Помню Бога в ночном небе над городом*

*в кресте прожекторов... Помню сумерки. Следы шпиона на снегу... Помню скверную погоду. Табличку «Люди». Солдаты в кузове трехтонки.*

Шпион или коварный враг из плакатов по гражданской обороне отравил воду в колодце.

Опасность, поджидающая героя в пространстве «Времени «Ч».

## Близнецы

***Из воспоминаний автора:*** *Разгромив и разграбив соседний спортивный магазин «Фила», хулиганы двинулись к галерее Мееровича. Алекс — из окна дома напротив — в волнении наблюдал происходящее. В галерее находилось его состояние: картины Пикассо и Матисса, Лихтенштейна и Уорхола. Поравнявшись с витриной, кодла в нерешительности замерла. Оттуда взирали, переливаясь бликами, советские идеологические монстры. Испытав атавистический страх и простояв несколько минут в немом оцепенении, банда двинулась дальше, уничтожив в ярости следующую витрину.*

Изображение — сильнейший инструмент воздействия на человека. Изображение обладает властью. Аурой. Религии и государства использовали и продолжают использовать изображения с целью подчинения человека. Желая создать послушные религиозные общины и послушных граждан. В скульптуре «Близнецы» исследуется механизм создания сакрального. Мистической ауры. Для этой цели художник использовал изображения людей из плакатов по гражданской обороне, вокруг лиц которых помещены круги. В одних кругах заключены надписи: рот, нос, глаза, кожа. В других — изображения крысы, мухи, комара, жуков. Картинки сообщают гражданам: когда наступит «Время «Ч», напавший на нас враг применит химическое и бактериологическое оружие. Картинки эти информируют также, какие части тела надо предохранять и каких переносчиков смертельной заразы опасаться.

Художник изобразил людей из плакатов в виде сакральных близнецов-андрогинов. Сакральные изображения преобразили круги с надписями и рисунками мистические символы.

## Вохровка

***Из воспоминаний автора.*** *Я играл и с криком залетел к отцу в кабинет, явно помешав ему работать. Папа отложил рукопись, вынул пистолет и, наставив его на меня, сказал: «Если не уберешься — застрелю!» Я почувствовал, как сердце остановилось от страха. Неужели это было?..*

***Из текста автора*** *(«На севере диком»). Две вещи поражали мое воображение: «дыханье старины глубокой» и обилие сторожевых вышек. ...За домом начиналось снежное поле. Дальше — зона с вышками и колючей проволокой. Из поселка в зону через поле тянулась тропинка. Вдоль тропинки столбы с громкоговорителями, из которых с утра до ночи без умолку неслись цифры, лозунги, вожди, парады. ...Рядом, в десятке метров от нас, бесшумно причаливает небольшая баржа. Подъезжает пятитонка с крытым брезентовым кузовом. Из кузова высыпают вохровцы с овчарками и автоматами. Становятся полукругом. Из трюма баржи в кузов пятитонки бегут зэки...*

ВОХРа — символ ГУЛАГа.

Опасность, поджидающая героя в пространстве «Времени «Ч».

## Людоед

***Из воспоминаний автора.*** *Помню лошадиный череп, обглоданный людоедом, на страшной тропинке в лесу... Помню, как Синяя рука осторожно шевелит угол оконной занавески...*

Картинка из плакатов по гражданской обороне, изображающая момент дезактивации одежды.

В проекте «Время «Ч» представлена та же сцена, увиденная глазами автора-ребенка, именно: людоед, расправляющийся с останками Мальчика-с-пальчик, не просыпавшего белые камушки на тропинке в лесу, ведущей к дому монстра.

Опасность, поджидающая героя в пространстве «Времени «Ч».

## На краю

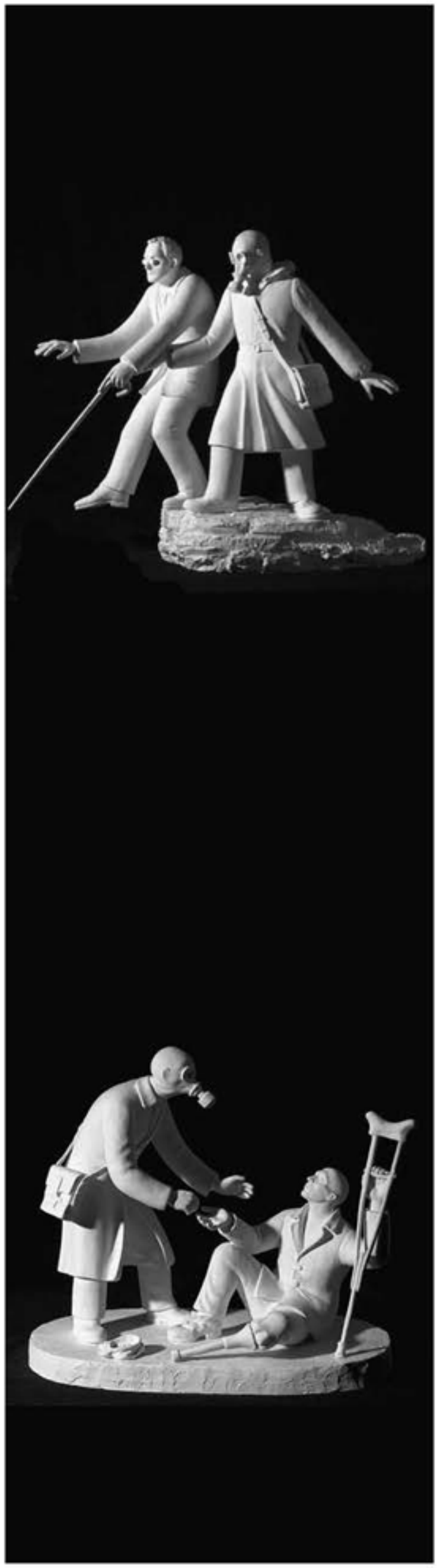
***Из воспоминаний автора.*** *После войны всем чудились шпионы. Рассказывали истории. Например, шпион, переодетый милиционером, вошел в трамвай. Он не знал, сколько надо заплатить за проезд. Граждане вокруг мгновенно его раскусили и сдали куда надо. Повсюду были калеки и инвалиды. На нашей улице в одно и то же время появлялся слепой в круглых синих очках. Он медленно продвигался вперед, постукивая палочкой перед собой. Мы, мальчишки, решили, что он точно шпион. Нашли дядю милиционера и всё ему рассказали. Вспоминая, я до сих пор сгораю от стыда. Спустя много лет в моих картинах появился образ слепого.*

*...По мере восхождения на башню мужество меня потихоньку покидало. Наконец мы оказались на головокружительной высоте среди облаков. Храбрый Илья, не мешкая ни минуты, пристегнул ремни, разбежался и исчез. Я подошел к краю и, сделав шаг, замер.*

Инкогнито подвел слепого к краю пропасти. Намерения незнакомца не ясны: не то толкнет, не то удержит.

Для автора важна тема края, границы — сна и действительности, действительности и воспоминания, искусства и жизни, жизни и смерти. Неба и земли.

Опасность, поджидающая героя в пространстве «Времени «Ч».



## Нищий

***Из воспоминаний автора.*** *Помню дяденьку без ног. Катится на дощечке с колесиками... Вслед зашел человек. Засунув руку в шамкающий рот, он извлек горсть мелочи и заплатил за проезд.*

Скульптура изображает таинственного инкогнито в маске-противогазе, протягивающего руку нищему — слепому калеке. Намерения инкогнито не ясны: то ли незнакомец хочет помочь, то ли погубить. «Нищий» принадлежит к комиксным сценам проекта «Время «Ч». Эти сцены похожи на иллюстрации к неизвестным послови-

цам и поговоркам. Зрителю как бы предлагается определить, что в этих пословицах-загадках является добродетелью, а что — пороком.

Образы нищих, слепых и калек укоренены в истории изобразительного искусства (Мазаччо, Брейгель, Гойя, Суриков...).

Опасность, поджидающая героя в пространстве «Времени «Ч».

## Всадник в противогазе

***Из воспоминаний автора.*** *Помню прогорклый запах в парке. И призрака в противогазе...*

У Лотреамона в «Песнях Мальдорора»: «В ту пору по берегу реки с мрачной думой на челе скакал Мальдорор. [...] Вот стальною рукою сжимает он ангелу горло — тот задыхается, хрипит! Вот запрокинул лицо его и прижал к своей преступной груди».

Лицо ездока и морда лошади скрыты масками с «глазами мертвых рыб». Всадник мчится в галопе. Застыл в галопе.

Всадник-призрак. Всадник-вестник. Всадник — Летучий голландец. Всадник-Агасфер. Всадник — Мельмот Скиталец. Всадник-Мальдорор — ненавистник человека и Бога, его сотворившего. Посланец Зла. «Печальный демон, дух изгнанья». В работе использована пластика штампованной металлической игрушки.

## Стражи порога

Страж порога — особое существо, которое находится на пересечении двух миров: потустороннего и посюстороннего, плотного и тонкого, жизненного и посмертного, бодрственного и сновидческого.

Из письма Елены Рерих: «Страж порога — олицетворение темной стороны человеческой природы, с которым предстоит встреча каждому ученику».

В проекте «Время «Ч» «Стражи порога» — зародыш ехидны и птенец орлана — указывают на границу, за которой начинается мир Врага рода человеческого. Мир Иеронима Босха.

## Разрушенные персонажи

У Александра Блока в стихотворении «Друзьям»: «Молчите, проклятые книги! Я вас не писал никогда!»

Неудовлетворенный художник, желая разрушить магическую ауру изображения, решается уничтожить свои произведения и совершает акт вандализма. Однако уничтожить изображения не удается. Разрушенные скульптуры, застыв в неподвижном экстазе, тотчас превращаются в иные изображения: иные фетиши, иных кумиров, свидетельствующих о тщетности иконоборческого жеста. Эти новые произведения приобретают новую ауру. Превращаются в метафоры всамделишной гибели.

Смерть как рождение нового.

Проигравший в борьбе с врагом, как правило, жертва.

В пространстве «Времени «Ч» разрушены не люди, а скульптуры.

Репетиция убийства.

## Мордобой

***Из воспоминаний автора.*** *Помню, как со страху первым ударил Измаила промеж глаз и он упал в нокауте.*

***Из текста автора*** *(«На севере диком»). Из леса выезжает некое передвижное средство: не то трактор, не то автомобиль. Из передвижного средства вываливается пренеприятнейшая братва. Пахан с мутными глазами и две шестерки со скверными улыбками. Подсаживаются: «Кто таков? Откуда?..»*

«Мордобой», как и некоторые другие скульптуры проекта («Грабеж», «Душегуб», «Людоед», «Яд»), походят на иллюстрации к хронике преступлений или на сцены из детективного романа.

Очередная неудача, которую потерпел герой в пространстве «Времени «Ч».

## Девочка-санитарка, перебинтовывающая покалеченного мальчика

***Из воспоминаний автора.*** *«Теперь пей», — сказал врач, поставив передо мной ведро, наполненное до краев водой. Выпив полведра, я попросил пощады. «Жить хочешь — пей», — безучастно произнес эскулап.*

Помощь оказана вовремя. Покалеченный мальчик перебинтован и спасен. Иронический символ советской медицины. Образ врага в сознании ребенка. Сюжет навеян плакатами по гражданской обороне.

Опасность, поджидающая героя в пространстве «Времени «Ч».

## Душегуб

***Из воспоминаний автора.*** *В детском саду я влюбился в девочку с пепельными кудрями по имени Наташа. Не зная, что бы такое придумать, я предложил ей дружно снять штанишки и обменяться впечатлениями. Нас «накрыли» и сурово наказали. Вместо того чтобы играть и веселиться, мы должны были целый день оставаться в спальне, каждый — в своей кровати. Наташа стукнула воспитательнице, что я был заводилой, и перестала со мной разговаривать. Это было первое предательство в моей жизни. Я очень переживал.*

*...Получив первый в жизни поцелуй, взволнованный, я вернулся домой и тотчас побежал в ванную. До утра я беспрерывно чистил зубы и полоскал рот марганцовкой. Мне казалось, что с поцелуем в меня вселились ужасные девушкины микробы.*

Гендерный враг.

Изображение Врага в женском облике может порождать не только ощущение собственной силы и уязвимости соперника, но и чувство страха перед его силой, коварством и непредсказуемостью.

Опасность, поджидающая героя в пространстве «Времени «Ч».

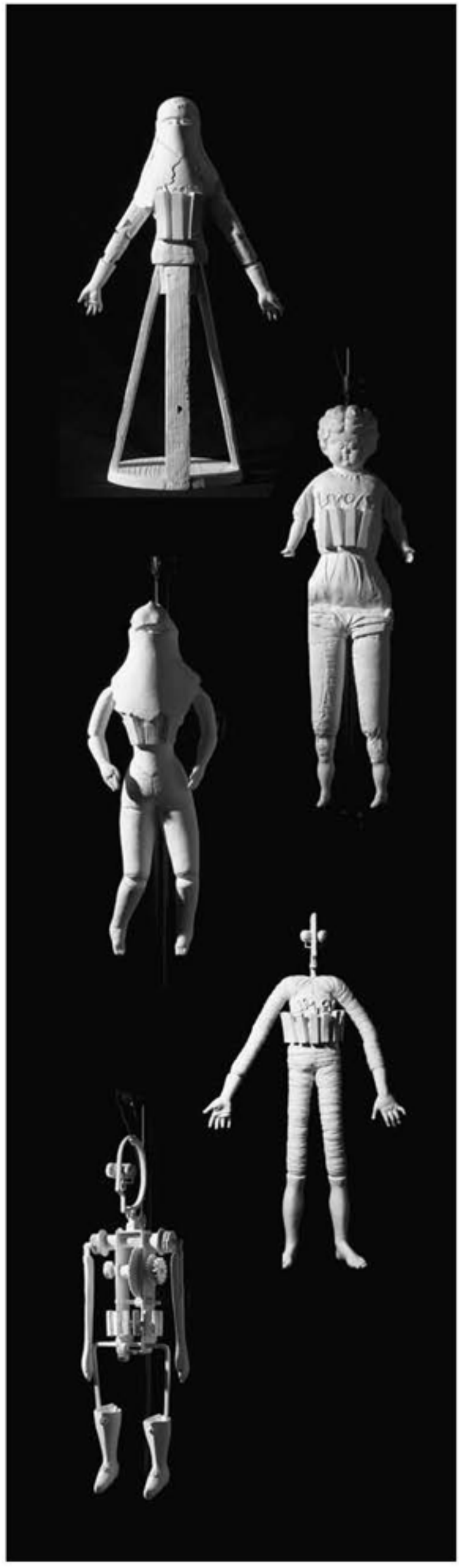
## Террористки-самоубийцы

***Из воспоминаний автора.*** *Самой волшебной игрой в детстве был домашний кукольный театр. Выгнав меня из комнаты, сестры сооружали кулисы. Когда все было готово, меня — единственного зрителя — впускали и усаживали на стул. Вход за кулисы был строго запрещен. Представление начиналось. Знакомые игрушки, включая сильно потрепанную куклу, привезенную отцом из Германии, оживали. С одной стороны, было понятно, что за занавеской происходит подстроенный сестрами обман. С другой — чудесное кукольное воскресение было налицо. Я пребывал в замешательстве.*

*...С наступлением зимы стадион Института физкультуры преображался в замечательный каток. Привязав коньки к валенкам и прихватив украденные у отца папиросы, я шел кататься. От затяжек на морозе кружилась голова. Был 1956 год. На Ближнем Востоке шла война. От мальчишки Измаила я услышал новое ругательство в свой адрес: «Израиль».*

*На следующее утро возле ассирийского дома появилась дощечка. На дощечке — пунктирный контур человека, проткнутый сапожным шилом. Рядом надпись: «Не отдашь — погубим».*

Группа террористок представлена в виде кукол с поясами шахидов. Для одного зрителя шахид из «Времени «Ч» — враг номер один, для другого — праведный воин.



## Яд

***Из воспоминаний автора.*** *Когда взрослые уходили на работу, а сестры в школу, я, оставшись один, извлекал медицинские сокровища из шкафчика. Особенно меня привлекали глазные капли в пузырьке с интригующей надписью «Яд». На этикетке были изображены череп и кости. Со мной было, видимо, что-то не в порядке: открывая притертую крышку и запрокинув голову, я вдыхал специфический, ни на что не похожий запах. Еще минутка — и я в мире ином. Помню загадочную Сидрую козу. Ложку английской соли*[1]*. Граф Монте-Кристо перед сном. В награду.*

Скульптура представляет собой следующую сцену: медсестра, огромная мужеподобная тетка с непроницаемым лицом, протягивает стакан с подозрительной жидкостью отчаявшемуся мальчишке. Сцена двусмысленная: то ли медсестра собирается вылечить мальчика (точка зрения медсестры), то ли отравить (точка зрения мальчика).

Опасность, поджидающая героя в пространстве «Времени «Ч».

## Борьба

***Из воспоминаний автора.*** *На прощанье Саша подарил мне только что вышедший томик Райнера Марии Рильке, посоветовав обратить внимание на два превосходных перевода, сделанных Пастернаком. В одном из стихотворений есть интерпретация библейского сюжета: борьбы Иакова с Ангелом. Позже, благодаря Рильке, в моих работах появился этот мотив...*

[1] В пору моего детства по домам ходили медсестры из районных поликлиник. Согласно заранее заготовленным спискам они стучались в квартиры и насильно заставляли детей определенного возраста выпить омерзительное горько-соленое лекарство под названием «Английская соль».

***Из стихотворения Рильке «Созерцание»***

Как мелки с жизнью наши споры,
Как крупно то, что против нас!
Когда б мы поддались напору
Стихии, ищущей простора,
Мы выросли бы во сто раз.
Все, что мы побеждаем, — малость.
Нас унижает наш успех.
Необычайность, небывалость
Зовет борцов совсем не тех!
Так Ангел Ветхого Завета
Нашел соперника под стать.
Как арфу, он сжимал атлета,
Которого любая жила
Струною Ангелу служила,
Чтоб схваткой гимн на нем сыграть.
Кого тот Ангел победил,
Тот правым, не гордясь собою,
Выходит из такого боя
В сознаньи и расцвете сил.
Не станет он искать побед.
Он ждет, чтоб Высшее Начало
Его все чаще побеждало,
Чтобы расти Ему в ответ.

Борьба с Противником (Ангелом), которого априори нельзя, невозможно победить, описывается как путь к постоянному обновлению, совершенствованию и постижению истины. Борьба, где поражение является победой.

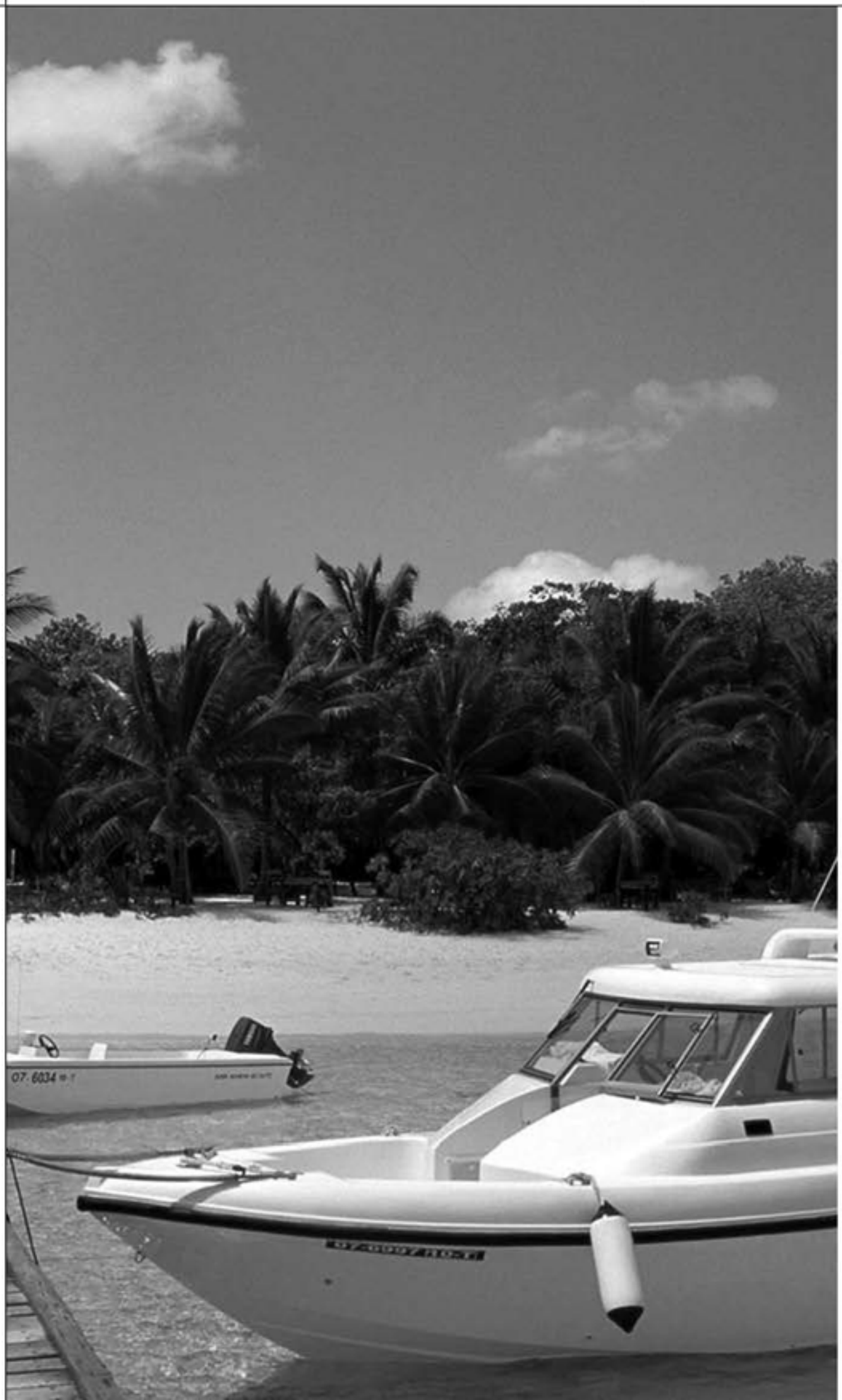


Фото:
images.yandex.ru

АНДРЕЙ МИГАЧЕВ

# Медовый месяц

День катился сам по себе.

Волны покачивали заякоренную в небольшой бухте яхту.

Негромко играла музыка.

Они молчали.

Подолгу лежали на палубе.

Он ловил рыбу.

Приносил ей мартини.

Чистил рыбу.

Мыл яхту.

Готовил рыбу.

Кормил Нину, которая взялась рисовать.

Мыл посуду.

Опять ловил рыбу. И все молча. Иногда они обнимались. Иногда она целовала его спину. Иногда он, проходя мимо, проводил рукой по ее ноге.

Большое и уже неяркое солнце прикоснулось к краю горизонта.

Они вдвоем сели и стали смотреть на закат.

Не успев устроиться, он снова встал, сходил вниз, принес ей мартини, а себе виски. Сел. Посмотрел на нее. Опять встал, опять сходил вниз и включил музыку погромче. Пришел и наконец уселся:

— Ты чего в очках? Солнце уже неяркое...

Он протянул руку и снял с нее темные очки.

Она плакала. Не то чтобы слезы катились у нее по щекам, но глаза были мокрые. Слезам чуть не хватало, чтобы начать скатываться с ресниц.

— Ты что? — он испугался.

— Три дня осталось, — не сразу ответила она. — Я не хочу домой. Чем дольше тут — тем больше не хочу. Тут так красиво. И так оказалось хорошо с тобой жить. Я боялась.

— Чего?

Она пожала плечами:

— Мы взрослые люди. Ты с кем-то жил. Я с кем-то жила. Подолгу жили одни. Нам тяжело привыкать друг к другу.

— А я просто не думал об этом.

— А что дома, Андрей? Зачем туда ехать?

— Работа.

— Зачем работа?

— Деньги.

— Зачем тут деньги? Ты ловишь рыбу. Ее можно есть.

— Топливо надо. Электричество. Вода.

— Можно возить туристов.

— Можно. Но яхта-то не наша.

— Не наша, — Нина поболтала ногами. — Я не хочу в Москву. Я хочу быть только с тобой. И больше никого не видеть. Вообще. Не слышать. Не ходить на работу. Не слушать эти разговоры. Не видеть этих людей. Не смотреть, даже случайно, сидя в очереди у стоматолога, телевизор. Не хочу, чтобы звонил мобильный. Не глотать пыль летом и не месить слякоть зимой. Не видеть это единственное дерево у меня, у нас во дворе. Оно же там одно, понимаешь? Одно. И вокруг него двадцать мам с колясками. И бедные дети, которые, наверное, думают, что это последнее дерево на земле. Шум. Ты слышишь, как тут? И помнишь, как там? Город. В пять утра мусорка. Потом машины. Визг, писк, пробки... Это ужасно. В полночь еще орет музыка. В три кто-то кричит: «Люся! Люся! Я тебя не-на-ви-жу...»

В пять снова мусорка.

Под эти слова солнце закатилось за горизонт — и сразу потемнело.

Утром, еще под косыми, нежгучими лучами, красящими белые линии яхты в розовый, Нина проснулась, сонная, не открывая глаза, села, потом встала на корме, потянулась на носочках, все так же, не открывая глаз, улыбнулась восходящему солнцу и упала в воду. Не прыгнула, а именно упала, все еще с закрытыми глазами. И долго-долго просто висела в воде, совершенно безо всякого движения, в той же позе, в которой вода ее приняла. Воздуха не хватало. И ей первый раз захотелось всплыть. Но она терпела. Отчего ее лицо, спокойное до того, стало жестче — она только тут открыла глаза и поджала губы. Лицо стало напряженным, руками она схватилась за лестницу, спускавшуюся парой ступенек с яхты в воду, сопротивляясь силе, выталкивающей ее наверх, и наконец, дотерпев сколько возможно, она дернулась к поверхности, но остановилась, удержала себя руками под водой и только во второй раз, через несколько секунд, вынырнула, выскочив из воды почти по пояс, чуть не стукнув головой Андрея, который, свесившись с кормы, наблюдал за ней.

Вынырнув, она жадно дышала.

— А я тут сто-ро-жу.. — растягивая слова, сонно сказал он.

— Чего?

— Чтобы тебя не съели акулы.

— Спасибо, — она улыбнулась и поцеловала его в губы.

— Мокрая и соленая, — недовольно пробормотал он. — Не подлизывайся. Я же просил, чтобы ты без меня не ныряла.

— А я еще не ныряла.

— А что ты делала?

— Я еще не пыталась достать. Честно. Только разминалась.

— Лучше приготовь мне кофе.

— Сейчас. Нырну и приготовлю... Еще отдышусь чуть-чуть.

— Ну, давай. Ты можешь достать. Просто боишься.

— Боюсь. Потому что веревка уходит в никуда.

— Ну да. Ты начинаешь нервничать и сжигаешь кислород. Будь спокойна.

— Как можно быть спокойной, когда веревка уходит в никуда.

— Там есть дно. Его потом видно. И когда ты его увидишь — все равно будь спокойна, а то сожжешь кислород от радости. Будь спокойна всегда. Как только нырнула.

Нина посмотрела в его лицо, глубоко вздохнула и ушла под воду. От носа лодки шла якорная веревка, уходившая под углом вглубь. Она взялась за нее и стала опускаться по ней, перебирая руками. Дна все не было.

Глубина, в которую уходила капроновая витая веревка, становилась темней, и Нина поплыла вверх.

— Боюсь, — рассказывала она ему, держа пальцами чашку с кофе. — А вдруг там ничего нету?

— Есть. Точно.

— А вдруг нет? Откуда ты знаешь?

— Я же видел.

— Ты видел вчера. А сегодня оно могло исчезнуть. Ну стать глубже.

— Не могло. Ныряй без веревки. Просто вглубь. Тебе придется меньше проплыть.

— Нет. Без веревки вообще пусто. Еще хуже. Я сейчас отдохну и еще попробую.

— Нам надо отплывать. Вроде ветер есть. А времени не так много. Три дня всего. Вдруг чего — и на самолет опоздаем. Ты что? — прервался он, глядя на ее лицо.

— Я не хочу думать об этом.

— А ты не думай, — Андрей поднял с кормы трап.

Нина посидела с чашкой в руках, глядя на его сборы. Поставила ее на столик и прыгнула с яхты в море.

Веревка уходила под углом, но она практически не прикладывала усилий для того, чтобы двигаться вниз. Один раз продувшись, она двигалась плавно, вдоль белой плетеной нити.

Показалось дно. Его было видно, но до него было еще далеко. Нина остановилась, посмотрела наверх... где-то наверху была поверхность.

И увидела Андрея, который плыл вслед за ней. Она бросила веревку, опустилась на дно, недалеко от якоря, зацепившегося за камни, подняла со дна горсть песка и, оттолкнувшись, стала всплывать.

Утром был хороший, плотный ветер, и они, поставив паруса, вышли из бухты в море.

Спиннинг, стоявший на корме, загнулся. Через некоторое время Андрей вытащил небольшую акулу. Акула скакала по палубе. Взяв зевник, ее освободили от крючка, посмотрели на ее зубы и выкинули за борт.

За всей этой возней они не заметили, как к ним подошел военный катер. С него спустился маленького роста, жилистый и кривоногий офицер. Осмотрел яхту.

С ним разговаривала Нина. Андрей не знал языка.

— Он говорит, что тут военные учения и что.. в общем, он ругается. Еще говорит, что пираты.

Они пообещали офицеру, что немедленно уйдут из зоны. Пришлось развернуться. Ветер был встречный, и яхта пошла галсами вдоль берега.

Когда солнце стало клониться к закату, они снова заякорились поблизости от небольшого острова.

Все было то же.

— Ты что? — спросил Андрей, глядя на абсолютно пустой, без единой линии лист. — А все-таки?

— Я подумала... Мы же закат не увидим. Солнце будет падать за ту скалу.

Андрей, только что расположившийся рядом, рассмеялся.

— Закат — это важно. Даже если один похож на другой.

— Не похож. Я взяла грифель. А мне не рисуется и не рисуется, и только потом догадалась, что солнце упадет за скалу.

— Закат — это важно, — повторил Андрей и добавил: — Женщины — вы совсем другие.

До скалы было недалеко, и они пошли огибать ее под мотором.

Как только яхта обогнула торчащую из воды острую каменную пирамиду, почти правильной формы, они увидели катер.

Большой, в полтора, а может, в два раза больший, чем их яхточка.

На палубе катера стоял высокий, абсолютно голый мужчина, который и не думал закрывать наготу. И хотя расстояние было небольшим, он взял подзорную трубу и навел на них.

— Нин, — крикнул Андрей, — прикройся чем-нибудь. На нас тут смотрят.

— Ах**ть, — обрадованно сказал мужчина на катере и закричал: — Эй! Эй! На барже!!! Русские!!! Сворачивай!!!! Земляки!!! Эге-гей!!!

И хотя Нина просила не останавливаться, Андрею было неудобно. Они подошли к катеру.

Мужчина на катере надел шорты и радостно махал им рукой. Рядом с ним на палубе появилась тоже совсем голая и совсем молодая женщина с белыми выгоревшими волосами и почти черным, без всяких полосок от белья, загорелым телом.

— Ну и встреча! — радостно сказал им мужчина, когда они подошли к борту и заглушили мотор, мягко коснувшись оранжевых отбойных шаров, которые мужик предусмотрительно вывесил за борт.

— Я Рома, а это — Лена, — представился он и показал рукой на одевшуюся в сарафан девушку, которая поднялась из трюма.

— Как вы узнали, что мы русские? — спросила Нина, когда они поднялись на палубу катера.

— Да по губам — он же тебе говорил, чтоб ты оделась! А я смотрел и вдруг понял, — Роман смеялся. — Я тут отвык людей понимать. Смотрю на него и вдруг понимаю, что понимаю.

Нина с того самого момента, что поднялась с неохотой на борт катера, общалась в основном с Леной. Пока мужчины наверху обменивались впечатлениями о Южно-Китайском море, о парусах и яхтах, моторах, мореходных качествах и прочей мужской ерунде, они с Леной были на кухне.

Лена, впрочем, тоже болтала без умолку, сразу признавшись, что устала от отсутствия подруг. По ее словам, они уже два месяца болтаются между островами без всякой цели.

— Я раньше и не думала, что баб люблю, — говорила она. — Нет, ну в смысле я их не люблю, иногда даже очень, но столько времени с одним мужиком — п**дец. Думала, вздернусь на этой... на рее. Ты кто по гороскопу? — вдруг спросила она Нину, которая больше вслушивалась в то, что говорят наверху, чем в ее треп.

— Я? Я Рак.

— Да? — обрадовалась почему-то Лена, будто это что-то решало. — А я Рыба.

Болтая, Лена тем не менее ловко готовила какую-то закуску. Так ловко, что это обращало на себя внимание.

— Тебе помочь что-нибудь? — спросила Нина скорее из вежливости.

— Не, не надо. Я люблю пожрать готовить. Это, б**дь, единственное тут развлечение. Твой тебя часто е**т?

Нина вздрогнула.

— Часто? — Лена настаивала на ответе.

— Ты так тему меняешь внутри фразы, — Нина нацепила на себя спокойную улыбку.

— Ну не хочешь — не отвечай, — никак не обиделась Лена. — Меня этот уже достал. Каждый вечер одно и то же. Садится на закате на палубу. Берет бутылку виски. Сигару вонючую, рисует одинаковые закаты, а я, значит, должна ему сосать в это время. Так, говорит, для него выглядит счастье.

— Э... что значит должна?

Нина посмотрела через стекло на разговаривающих мужчин.

— А какие у вас отношения?

— Да обычные. Он моим родителям заплатил и забрал меня на лето.

— А кто он тебе?

— У меня мама работает у его детей нянькой.

— В смысле?

— Ну у него жена и трое детей. Мама с ними сидит, пока его жена по магазинам ходит и куда они все ходят. Куда хочет, туда и ходит, короче. Нет. Она, кстати, симпатичная. Старая уже. Ей лет тридцать пять, но симпатичная та-

кая, следит за собой. Она вообще хорошая. До недавнего времени, когда своим детям подарки покупала на Новый год, и мне тоже передавала.

— А сколько тебе лет?

— Шестнадцать.

— А тебе?

— Мне двадцать семь. А ему? — Нина кивнула головой на мужчину.

— Сорок шесть вроде. Хорошо выглядит, да?

— Да. А... а как же родители тебя отпустили?

— Нормально отпустили. Мама отпустила, а я с ним на самом деле сама торговалась, за сколько поеду. Говорила, за десять штук, а он... в общем, за две. Ну я бы не поехала, он бы другую взял, а я моря не видела никогда.

Нина от всей этой откровенности растерялась. Улыбка давно у нее не получалась. Она по-новому огляделась и увидела рисунки.

— Это чьи? — спросила она у Лены.

— Его. Он когда-то художником, что ли, был. Что-то там на художника заканчивал...

Разговор это был странный. Нина тряслась. То улыбалась. То цеплялась руками за стол, так, что белели суставы. То кусала губу...

На катере было много оружия.

Как рассказала, напившись, Лена, к ним все два месяца иногда подходили местные на маленьких лодках и покупали у Романа стволы.

Закончилось все тем, что Лена предложила поменяться мужчинами. Или устроить групповуху.

— Мой будет согласен, — шептала она в ухо Нине. — Ну, пожалуйста, — уговаривала она ее.

— А ты со своей давно? — спрашивал Роман у Андрея.

Напились они к тому времени тоже изрядно.

— Нет.

— А кто она у тебя?

— Врач военный. В госпитале работает.

— О, епты.

Андрею было плохо. Он уже толком не мог стоять, а Роман все подливал.

— Щас, — сказал Роман, выкидывая бутылку. — Я щас еще принесу, — и ушел куда-то вниз.

Нина открыла ящик с патронами, зарядила магазин и пристрелила обоих. Первым — Романа.

Лена успела испугаться и закричать. Нина убила ее двумя выстрелами в лицо.

Андрей спал, присев на палубе и облокотившись на канаты. Она положила его удобней и сама легла рядом, обвившись вокруг его ног.

Утром, когда солнце взошло и он проснулся, Нина попросила его затопить катер. Андрей трясущимися руками высадил несколько магазинов в дно катера. Вода хлестала, но катер целиком так и не затонул. Вода плескалась по палубе, но тонуть дальше он отказывался.

— Ладно, — сказала Нина. — Отпечатки все равно смоет. Не надо больше. Не стреляй. Уши уже болят.

В марине было много яхт и мало людей, как бывает в конце сезона.

Андрей, причалив к номеру, пошел на стоянку искать человека, которому нужно было сдать документы и само судно. Зайдя в каморку, на очень плохом английском языке попросил вызвать полицию и потом долго что-то объяснял тем по телефону.

Увидев полицейских, Нина прыгнула в воду, вцепилась на глубине в якорь и не хотела всплывать, даже когда Андрей пытался оторвать ее руки от якоря. Они стояли на дне, оторвав якорь от дна, и вода вокруг стала мутной. В конце концов она закричала прямо под водой и захлебнулась.

Он вытащил ее наверх. Туда, где стояли люди, и сам сделал ей искусственное дыхание.

Когда вода пошла у нее горлом, еще до того момента, как она пришла в себя, он отошел и отвернулся. Ей надели наручники, и две женщины повели ее, практически понесли в сторону стоявших на пирсе полицейских машин.

В море тонуло красное, неяркое солнце. Касаясь воды, нижний край его задрожал.

От идеального круга дрожащую часть море отъело, и дальше солнце тонуло плавно.

# Телега

Один человек шел по степной бесконечной дороге и вдруг увидел как мимо него катится телега в ту же сторону телега без никого без лошади без мотора без паруса просто колеса крутятся сами по себе он отпрыгнул в сторону и телега уехала а человек умер от жажды он был ученый и знал что так не бывает что телеги сами по себе не... один человек шел по бесконечной степной дороге и вдруг увидел как мимо него катится телега в ту же сторону без никого без лошади без мотора без паруса просто колеса крутятся сами по себе он запрыгнул в телегу и поехал на ней и пока ехал заснул от тряски а когда проснулся оказался там куда шел он был монах и думал что это божий промысел... один человек шел по степной бесконечной дороге и вдруг увидел как мимо него катится телега в ту же сторону телега без никого без лошади без мотора без паруса просто колеса крутятся сами по себе он засмеялся и запрыгнул в телегу и был счастлив что телега везет его к любимой и ему было все равно почему крутятся колеса главное что они едут в нужную ему сторону он ехал и пел песни... один человек шел по бесконечной степной дороге и вдруг увидел как мимо него катится телега в ту же сторону без никого без лошади без мотора без паруса просто колеса крутятся сами по себе и гремят на ухабах человек подумал что это его смерть лег на обочину и стал ждать... один человек шел по степной бесконечной дороге и вдруг увидел как мимо него катится телега в ту же сторону телега без никого без лошади без мотора без паруса просто колеса крутятся сами по себе он закричал и потерял разум и убежал в степь и больше никто его не видел... один человек шел по бесконечной степной дороге и вдруг увидел как мимо него катится телега в ту же сторону телега без никого без лошади без мотора без паруса просто колеса крутятся сами по себе он напал на телегу и стал ее ломать и сжег все что осталось и только потом пошел дальше... один человек шел по степной бесконечной дороге и вдруг увидел как мимо него катится телега в ту же сторону телега без никого без лошади без мотора без паруса просто колеса крутятся сами по себе он достал бумагу и нарисовал степь дорогу телегу и себя рисующего степь дорогу и телегу которая катится сама по себе без никого без лошади без мотора без паруса просто колеса крутятся сами по себе... один человек шел по бесконечной степной дороге и вдруг увидел как мимо него катится телега в ту же сторону телега без никого без лошади без мотора без паруса просто колеса крутятся сами по себе он залез на нее растянул плащ и поймал ветер чтобы телега ехала быстрей...

# Смычок

После взрыва домов внутри... внутри саднило. Как будто упал с высоты неудачно спиной или тебе дали крепко шпалой по всему организму и он, организм, живет на износ. Непроходящее чувство боли внутри.

«На первый взрыв через считанные минуты приехал экипаж Дениса Таежного, из московских спасателей», — передавали новости.

А Денис Таежный — бывший кинолог, что новости не передавали. Мы несколько раз встречались на соревнованиях. Он тоже ушел с год до того.

В голову приходила совершенно неподобающая мысль — ну вот теперь-то должны спохватиться. Должны дать работать.

Не деньги были нужны. Мы работали почти за бесплатно. Нужны были даже не разрешения. Они были. Нужны были дела властей. Их не было.

Площадки муниципальные власти отдавали под строительство гаражей или торговых центров. Ни в одном округе Москвы за год работы мы так и не смогли их оформить. Никто не отказывал, но дело не шло — сыпалось в бесконечных кабинетах.

Имитаторы химик из закрытого военного института в Питере, где он в лаборатории и остался, по-моему, вообще один, сделал на полном энтузиазме. Денег он не ждал. Ну, может, когда-нибудь.

Площадки и имитаторы нужны были для подготовки полутора тысяч собак, умеющих искать взрывчатые вещества.

Ни в МВД, ни в ФСБ средств на такую подготовку не было. 90-е годы. Что там говорить. Собаки в вольерах, находившиеся в штате ГУВД Москвы, Внутренних войск, дохли от голода. В той же Софринской бригаде. Норма кормления — 6 рублей в день. Овсянка, сэр!

И ту не давали. Мясо получали и списывали. А собаки дохли. С улицы брали других — благо их было полно, бродячих, любых пород, их отлавливали ловцы и, если они были похожи на служебных, сдавали.

Те стояли в вольерах — для комиссий, которые считали по головам и не проверяли, умеют ли они работать, — а потом умирали.

По штату было положено 350 на Москву. А нужно было 1500. Сам считал. Три смены по 500 в случае поступления информации о возможной попытке ввоза.

Из 350 штатных, стоявших в вольерах, только девять могли искать. Два типа — тротил и гексоген. И всё. А всего взрывагентов шесть в сорока видах промВВ.

Плюс к тому даже в Интернете можно было найти несколько десятков рекомендаций по изготовлению взрывчатки «сделай сам». Большинство из них было ложными. Но около пятнадцати — вполне реальными.

Одна — написанная в фидошной конференции кандидатом химических наук из Алма-Аты была просто по-настоящему хороша.

Был подробно описан не только процесс приготовления, но и как можно взорвать значительное количество приготовленного в домашних условиях из доступных ингредиентов. То есть решалась проблема детонации, обычно не позволяющая взорвать сколько-нибудь много.

Зачем он это писал? Кто теперь знает.

А чем такая взрывчатка будет пахнуть?

Да еще плюс кинологам было запрещено работать с реальной взрывчаткой. Все, хм, все-все пятеро человек, которые этим занимались, носили ее, конечно, с собой в кармане, но все это поперек инструкций.

Начальство страховалось невыполнимыми приказами, а работы требовало.

Мы написали программу, по которой было возможно подготовить 150 штатных и 1500 внештатных животных в резерв, которых можно было бы привлечь.

Многие владельцы собак люди одержимые — они были сами готовы платить за подготовку своих животных. Только было негде, некому и не на чем.

Потом взорвали дома. И ничего не произошло. Совсем ничего. По крайней мере, у кинологов.

Те тридцать, что мы всеми неправдами подготовили, работали на охране правительственных объектов. Их потом частенько показывали по телевизору в новостях.

Уволился я на хрен. ГУВД продолжало страховаться отчетами — на постах ГАИ поставили вольеры. Формально работа сделана. А то, что в них сидят псы, которые мыло от ТЭНа не отличают, — да кто ж это определит?

Да и потом — поставили по одной будке, а ведь говорили — четыре часа — максимальный срок работы животного в день. Значит, на каждом посту должно быть шесть собак. И шесть подготовленных кинологов, а не то чудо, которое выделялось кадровой службой МВД. Хромые и косые, ни на что не годные.

Собачка ему показывает — что-то есть. Что-то, хозяин, чую, только где, не пойму, а он болван орет на нее, что она уселась посередине голого помещения, и орет на нее, дуру, что, мол, она его, сержанта, позорит.

А ВВ — на батарее у стеночки. А запах — он и есть запах — вверх поднимается вместе с воздухом и, охлаждаясь, оседает чуть в стороне.

Ты ее готовишь-готовишь, а проводник у нее болван. А должен быть умница. Потому что это, как скрипка и скрипач. Мало иметь хороший инструмент — на нем играть надо хоть как-то.

А дома жены. И жены не понимают, почему мы чумазые, пропахшие черт знает чем, и денег за это не платят.

Уволился я. На фиг мне эти майорские погоны, когда столько идиотов полковников? И все тобой желают командовать.

А тут труп. Собаки порвали. Бродячие собаки загрызли насмерть какого-то неизвестного. А потом еще одного.

В городе крик-шум, пресса пишет — надо что-то делать! Развелось этих бродячих. Угроза жизни.

А знаете, сколько город платит за отлов ловцам? 500 долларов.

Это в те же 90-е.

Ловцы приезжают, выбивают кобелей, оставляют сук и уезжают. Получают за «отлов» и «утилизацию» 500 зеленых и ждут, когда суки, которых всегда есть кому повязать, родят новых.

Хороший бизнес?

Всякие больные зоозащитники — которые, надо сказать, действительно большей частью бзиканутые — регулярно орут — вот, мол, негуманно. Потом собаки кого-то рвут на части — опять гуманно получается.

Бесконечный такой процесс.

Можно по-другому? Можно. Берешь суку и стерилизуешь ее. В городе, таком как Москва, не может быть больше 45 тысяч безнадзорных собак. Больше город не кормит. Стерилизованная сука не дает щенков, а кормовую нишу занимает. Операция по стерилизации стоит 120 долларов плюс девять — электронный чип. Но... Но, в общем, все и так всем понятно.

Так вот. Труп. Мужчины. Только грызли его не дворовые, чего следователю не видно. Грызли его две собаки, но только никак не дворовые — это понятно по характеру покусов.

Недрессированное животное так не жрет. Не зажевывается. А тут хватки уверенные, со знанием дела. Опытные псы. Ставленные. И ставленные не на задержание. Не на охрану. Не на ППС. Даже не на антитеррор — а сразу на убийство.

Через пару недель еще один подснежник. И то же самое — устойчивая пара. И в то, что дикие, не верю. Хорошие псы. Не «тряпичники» — мотающие одежду или рукав, а настоящие — кость в кость.

В прессе крик. Ловцам очередной тридцать пятый раз разрешают рано-рано утром, пока все спят, ездить по городу и стрелять.

Едет машинка, из нее ружье. Бам — собачку. И в кузов. И ходу. Почему? Потому что часто собачку хлоп — а она хозяйская. И поэтому ловцы с места давят газ до полика.

Хозяева ревут, орут, а им — а на ней ошейника нет! И не было! И это вообще не мы! И в том районе не ездим!

В городе собак — мильон без малого. Из них тысяч двести крупных. Служебных или метисов. Я могу измерить расстояние между молярами-премолярами, но это мне не даст ничего.

По теоретическому весу и опять же характеру покусов — не кавказы, не среднеазиаты — у тех манера другая. И скорее всего, не овчарки. Но за это не поручусь, это скорее предположение.

Кинологов в Москве — активно работающих — человек сто, может, даже больше. Всяк, кто рукав раздобыл, — кинолог. Деньги собирает. У меня у дома такой есть. «Травля собак» — объявление дает. И народ ходит.

Как-то раз проводил он соревнования. Типа рекламных. Я мимо со своим шел. Можно, говорю, поучаствую?

— Можно, — отвечает. — Плати 300 рублей и участвуй.

Ну... давай.

Упражнение — детсадовское. Я стою. Держу кобеля. Он в рукаве идет — машет стеком. Я своего отпускаю по его команде.

Мой работает с дистанции, набрав ход, — кинолог делает пропуск. Стандартный такой пропуск. Уходит с линии атаки. Задача ясна — показать окружающим, что мой чемпион России (о чем он не знает) не может его схватить.

Сделал пропуск. Собака после промаха не имеет инерции бега, они теперь рядом.

— Промахнулся, — говорят вокруг.

Я смеюсь стою.

Бедолага с рукавом. Он таких и не встречал на своем веку. И уж после пропуска понял, что лучше ему отдаться в укус по зоне комфорта. Пока его на ленты не порвали.

Аж бедный вспотел лбом. Радж его за кисть и лапами передними за ногу, и за спину отход — любимый его прием. Какой бы ты здоровый мужик ни был — один черт: сил больше чем на 20 секунд не хватит. А только дашь слабину — раздергают тебя и будешь ты на асфальте. Что и происходит.

Отзыв. Мы же с собакой — люди интеллигентные. Итак знаем, что порвем парня.

Женщина с мегафоном объясняет окружающим, что «хватка низкая» и «собака промахнулась».

Я сажаю своего. Подхожу к столу и тихо говорю, чтобы вернули деньги. Женщина с мегафоном что-то там возмущается, но кинолог тихо бурчит, чтобы вернули. Мы оба, нет — мы втроем, включая Раджа, понимаем, что произошло.

Так вот таких кинологов — человек сто пятьдесят. В трех федерациях, Затевахина со Смидовичем, Варлакова, Шпака, и те, что сами по себе — дикие.

В принципе, они известны. Но опрашивать их бесполезно. Да и неспортивные это собаки. А неспортивных готовим только мы. И все. Да и людей свободных нет. Ни у нас, ни у милиции. Висяк глухой. Ментам вообще не выгодно оформлять. Да и не знают они, что спрашивать у кинологов. Тут же нюансы... Все сплошь нюансы.

На новой работе услали в Китай. На две недели. Там перед рестораном наблюдаю щенков в клетках. Подходишь — выбираешь. Из него тебе готовят блюдо. Рядом змеи, черепахи без панцирей уже, всякие другие животные.

Люди на земле такие разные. А что сделаешь? Ничего не сделаешь. Семейная пара выбирает себе щенка. На ужин.

Я стою смотрю.

Его достают из клетки... и я отворачиваюсь. Сажусь в такси, говорю: «Шифу. И джи дзоу» — и еду прямо, пока он не останавливается и не пере-

спрашивает, куда все-таки ехать и не случилось ли чего, что я, гуайло, такой странный.

«Мэй гуан си», — говорю... Еду в бар и напиваюсь там до одури, внимательно рассматривая окружающих китайцев.

Приехав в Москву, иду в Склиф. Там «Вторая травма» вся на собачьих покусах.

В городе в год регистрируется около 40 тысяч покусов. Вдруг кто-то выжил после такого нападения? Мог же?

В Склифе смотрю бумаги, с хирургами говорю — ничего похожего. Обзваниваю травмы — ни фига.

За год было четыре ампутационных покуса, пару десятков сложных, но в основном — в основном своими же собаками.

Как всегда, несколько бабок. Несколько детей, действительно покусанных бродячими, но это большая редкость. Подавляющее большинство покусов — бытовые. Собаками, имеющими владельцев. И ничего похожего на то, что мне надо.

Обзваниваем больницы и травмпункты — ничего. Случай яркий должен быть. Смычок. Две собаки или одна. Характер покусов — ни-че-го.

По вероятностям — сука — кобель. Меньше, возможно, — две суки. Минимальная возможность — два кобеля. Полный ноль.

Те два трупа дрались с собаками. Но экспертизу того, что под ногтями, не делали. Висяк ведь. К чему все эти упражнения? Ну слюна, ну шерсть, ну еще что-нибудь. И куда это? Собаки неучтенные в Москве. И это даже не люди — отпечатков пальцев не возьмешь.

Трупы неизвестных мужчин. Никто их не чухнулся. По крайней мере, в Москве. Кто такие — неизвестно. Для кого-то пропавшие без вести.

Есть такие собаки, есть. У нас. 12 штук. И три смычка есть. Но я же знаю, что это не они. Один из такого смычка у меня под столом лежит. Другой — в соседнем подъезде, уже без зубов. Один — в вольере в Балашихе, сука в Молоденове службу несет, и две суки — ризен и доберман... Стоп.

Звоню. Хороший был доберман. Редкий. И ризенка был чудо как хорош. Выигрывал.

Звоню. Не верю, но звоню. Не верю, в частности, потому, что ни одна, ни вторая собака не могла вырвать горло. Не складывается это у меня в голове. Я ж их знаю. Но звоню.

— Здравствуйте, Вику можно?

— А кто ее спрашивает?

— Это... тренировались мы вместе. С собаками.

— Умерла Вика. От рака мозга.

— ...

Красавица Вика. Психфак МГУ. Аспирантура. Темные очки. Мягкая, яркая, спокойная Вика. Каждое воскресенье на тренировке. Дождь, снег, слякоть. Четыре года, каждое воскресенье.

Прости, Вика, что ищу непонятно почему и нахожу не то. Прости, что...

Собаки в разных местах живут. В разных. В разных. В разных.

Да и не они это. Не так работали.

У трупов живот, пах, лицо, горло.

Ризенка работала — руки, пинчер — ноги. Да и... нюансы, в общем. Не они это.

А кто они? Как их готовили таких? Кто?

Чем?

С кем?

Зачем? Забавы ради? Экстравагантный способ заказухи? На спор? Маньяк владелец?

Но если даже так... кто?

Из Алма-Аты? Из расформированного единственного в стране факультета погранвойск, где была такая программа?

Почему, наконец, нет ни одного укуса со спины, если убегал?! Если будущий труп бежал?

Да не бежал он! Труп этот! Труп стоял и ждал! Лицом стоял! И бил ногами и руками!

Трупов больше не было. Ну или я не знал уже. Повседневность затягивает. Страна потихоньку охреневала в конце 90-х годов. Отдел наш тихо загибался и загнулся.

Оперсостав в собак не верил вовсе, и не знаю, как сейчас.

Иногда по телевизору показывали фильм про Мухтара или про Алого — я ни разу не смотрел. Переключал.

Работал на нормальной человеческой работе. Получал в... щас посчитаю, в пятнадцать раз больше, чем в кинологии. Ходил в офис на Пушкинской площади, заканчивал очередной институт, купил квартиру в центре. Ротвейлер мой в двенадцать лет умер. Недавно я заметил, что полностью потерял все профессиональные «деформации личности».

Не смотрю на собак. Не смотрю на владельцев собак. Не даю советов и не разговариваю на эту тему. Вообще. А третьего дня, встретив неожиданно в темном подъезде на лестнице пинчера, отпрыгнул в сторону и даже испугался. Отчего молодой добер сразу залаял. Хозяйка кинулась меня успокаивать и говорить, что он не кусается. И вообще молодой. Года нет.

Может быть, я даже подумал что-то типа — вот идиоты, эти владельцы, без намордников водят... А если кинется? Может быть, подумал даже так.

После чего пришел домой, включил комп и написал на форуме первое сообщение.

Теперь можно. Можно беседовать со стороны.

А сегодня встретился с другом, которого давно не видел.

— Слушай, — говорит мне мой товарищ. — А ты чего-нибудь знаешь про бои с собаками?

— Ну чуть-чуть.

— Кассета ходит, говорят. Конец 90-х годов. Закрытый клуб. Хорошие деньги. Дерутся с собаками за бабло на ринге. И даже до смерти бывало...

— До смерти собак или людей?

— И людей, говорят, бывало.

Правда, простое объяснение? А в голову не приходило.

Я ж не просто напивался в баре китайском. Я же думал, поглядывая вокруг, — вот, мол, какие они. Совсем нам чуждые. Они могут собак есть. Как будто никогда ни один китаец не смотрел им в глаза и не дружил ни с одной из них и не чувствовал, что «мы с тобой одной крови».

Хорошо не видеть мир и думать, что «они там» — «нам не ровня». Мы тоньше, глубже, чувствительней, гуманней.

Хорошо так думать, даже когда ты его, мир, смотришь. Вот «чучмеки», «узкоглазые», «чернопузые», «краснорожие», «желтые». Как вы живете? Так ведь нельзя.

Хорошо не замечать очевидного вокруг себя.

А потом тебе дают такую кассету из 90-х.

Люди убивают забавы ради собак или собаки — людей. Острые чувства снимают на камеру и продают. Кровь, рваные раны. Визги. Реальная боль.

Народ сатанеет, орет. Болеет за ставки. Мужчины вокруг ринга, женщины. И даже вроде совсем подростки. И кричат по-русски: «Давай! Рви его! А...аа!»

А потом вся эта толпа разъезжается и живет в моем городе. И может, даже кого-то из них однажды подорвут в его собственном доме и его ботинок достанет в тишине, которая бывает только после сильного взрыва, растерянный Денис Таежный. Подержит в руках и бросит обратно.

Мир странно устроен.

Истории, оставшиеся в прошлом, однажды настигают тебя около подъезда и паззл в голове, до того разбитый, не вспоминаемый, как нерешенная и неприятная задача, складывается. И прошлое, которого, казалось, уже навсегда нет, вспоминается до запахов и наступает на тебя, как вязкая тишина после сильного взрыва.

# Ч Т Е Н И Е

СЕРГЕЙ ЮДАКОВ

# Река...

**СЦЕНАРИЙ**

Узкое речное русло заполнялось водой. Вода, все ускоряясь, вливалась в широкую реку, а река ширилась и ширилась... впадала в бесконечное море.

**Исток**

Стояло жаркое и засушливое лето. Под сжигающими солнечными лучами земля пошла глубокими трещинами.

Во дворе казармы двое солдат ковырялись в разобранном металлоискателе.

Из окна казармы за солдатами наблюдал молодой лейтенант, пожевывая фильтр неприкуренной сигареты. Он увидел, как в отдалении остановилась на велосипеде Вика. На ходу надевая рубашку, лейтенант выбежал из казармы. Дверь за ним громко захлопнулась.

От этого звука сидящая на крыше казармы сорока поднялась вверх и полетела над дорогой.

Сорока пролетела над развилкой утрамбованной и заброшенной дороги. Развилку накрывал своей кроной старый ветвистый дуб.

Сорока летела над заброшенной дорогой, вдоль которой стояла деревня — десяток деревенских изб с колодцем в центре. Окна и двери всех изб, кроме двух, находившихся на разных концах деревни, были заколочены. По сторонам сухо шевелились поля высокой прошлогодней травы.

За деревней дорога превращалась в узкую тропу, исчезающую в сосновом бору.

Перед бором лежала сухая илистая канава: когда-то она была рекой. Над канавой остался мостик, у которого стояла табличка: «Река Глубокая».

Миновав канаву, сорока исчезла в сосновом бору.

На краю бора сажал молоденькие сосны старик лет семидесяти.

Самосвал, груженный металлоломом, выехал на дорогу. За ним вдалеке остался виден завод. За рулем сидел Вовка, худощавый жилистый парень лет двадцати. Вовка зевнул. У него не хватало одного из передних зубов.

Самосвал Вовки выехал на дорогу. За окном кабины, расплываясь от знойного марева, проплывали леса. Перед

---

Сергей Юдаков — кинодраматург. Окончил ВГИК (2006, мастерская А.Бородянского, С.Михальченко). Уже во время учебы публиковал повести и рассказы в журналах и газетах. Победитель конкурса сценариев на 24-м Международном кинофестивале ВГИК (сценарий «Два берега») и студенческого российско-американского конкурса сценариев 2006 года (сценарий «Прорубь»). Сценарист фильмов «Домовой» (2008, с О.Маловичко), «И ты, Брут?! Всемирная энциклопедия предательств» — «Клятвопреступники», «Соратники» (2009, ТВ), «Вооруженное сопротивление» (2009), «Схватка» (2013, ТВ) и других.

Вовкой, у зеркала, была прикреплена фотография девушки.

Вовка ехал по проселочной дороге. В моторе забарахлило. Вовка остановил машину.

— Что за нефиг... — пробормотал Вовка.

Он вылез и открыл капот. Оттуда валил пар. Вовка отвязал ведерко из-под кузова. Осмотрелся. Спустился в овраг. Прислушался. Из-за деревьев доносилось журчание. Он направился в сторону звука.

Из земли бил ключ. От ключа лужей расходилась вода, в конце оврага превращаясь в тоненький ручей.

Вовка напился из ключа, умылся. Набрал в ведро воды.

...Старик вылил из ведра воду под только что посаженную сосну. К нему подошел сосед, невысокий суетливый толстяк лет на десять моложе старика. Он принес магнитные шахматы. На них была недоигранная партия.

— Чего ты? — недовольно спросил старик.

— Твой ход.

Старик посмотрел внимательно на шахматную доску и буркнул:

— Некогда сейчас.

— Все тебе некогда... — расстроился сосед. — Почему мне есть когда, а тебе нет?

— Ты и помоложе будешь.

— Угу, нашел молодого... С утра не могу вспомнить, какой день недели.

— Зачем тебе? — спросил старик и кивнул на ведро, где оставалось немного воды.

Сосед, поливая ему на руки, сказал:

— Ну как... надо же время знать.

— Зачем?

— Слушай, тебе сложно сказать, какой день недели?!

— Да я сам не знаю.

Старик и сосед зашли в избу старика. Сосед все еще держал разложенную доску с шахматами.

На стене висела фотография старика в молодости: он в пиджаке рядом с красавицей невестой в фате. В углу икона Троицы. У окна отрывной календарь.

В кровати лежала больная жена старика, в которой сложно теперь было узнать красавицу с фотографии.

— Как ты? — спросил старик, подойдя к жене.

Она ничего не ответила. Он потрогал ее лоб. Смочил полотенце холодной водой в кадке, положил ей на лоб.

— Петя, картошку же пора садить... — слабым голосом сказала жена.

— Так посадили уже, чего ты... — буркнул старик.

— Посадили... — рассеянно повторила жена.

— Сосед вот зашел, хочет узнать день недели.

— Понедельник, — сказала жена.

Старик подошел к отрывному календарю, на нем страничка: воскресенье 2004 года. Старик оторвал лист.

Так наступил понедельник.

Проселочная дорога, по которой ехал самосвал, пыльная и неровная, устремлялась к деревне.

Самосвал въехал в деревню. По сторонам тянулись безлюдные сады и огороды.

Рядом с одной из изб рос яблоневый сад. На деревьях налились зрелым цветом яблоки. Вовка засмотрелся на яблони, замедлив ход самосвала.

Из избы вышла девушка. Скользнув взглядом по самосвалу, девушка легко вскочила на табуретку под яблоней. В легком коротком платье она вся, казалось, полыхала в лучах закатного солнца.

Вовка нажал на тормоз. Самосвал замер.

Девушка потянулась за яблоком. От этого движения приподнялось платье, оголив матовую ягодицу. Вдруг девушка повернулась и посмотрела прямо на Вовку. Молча разглядывая его сквозь открытое окно кабины, она смачно откусила яблоко. Потом снова потянулась, не стыдясь открывавшихся взгляду незнакомца прелестей, сорвала второе яблоко.

Вовка сглотнул. Снял со стекла фотографию девушки. Подмигнув ей, убрал фотографию в бардачок — там лежало уже с десяток таких девичьих фотографий.

Вовка вышел из машины. Девушка бросила Вовке яблоко. Он поймал. Она подошла к калитке. Вовка стоял за калиткой. Глядя ей в глаза, он жадно укусил яблоко.

— От вашей пылищи вся глотка ссохлась... — подмигнул он. — А ты чё такая красивая в этой дыре пропадаешь?

Она пожала плечами.

— Тоска тут, — сказал он. — В город свалить хочу.

— Как яблоко? — спросила она.

— Слушай, а брось все на фиг! — выпалил он залпом. — Поехали со мной.

— Куда? На сеновал, что ли? — усмехнулась она.

— Зачем сеновал? В город. Поженимся, любить тебя буду!

— Храбрый?! А вдруг соглашусь!

Вовка хмыкнул как-то неопределенно и откусил яблоко.

Девушка глянула исподлобья.

— Ну так я согласна!

Вовка подавился яблоком, закашлялся. Она усмехнулась:

— Что, испугался?

— Я не я буду, если чё испугаюсь! Это от пыли вашей.

— Так поехали, чего стоишь!

— Куда? — не понял он.

— Куда звал, туда и поехали.

Он посмотрел по сторонам, будто ожидая увидеть каких-нибудь преследователей. Вокруг никого не было.

В это время она — незаметно для него — стащила с пальца обручальное кольцо. Положила кольцо на лавку. Встала так, чтобы Вовка не видел кольца.

Над деревней пылал закат.

Сквозь окно избы пылал закат. В избе были только старик и жена, больше никого. Старик подал жене воды. Попив, она сказала:

— Когда же картошку будете сажать, ведь пора уже...

— Да посадили уже, что ты со своей картошкой!

— Если посадили, надо было сказать... Петя, а где Володя, где он? — спросила жена, встревожившись.

— На работе, где ж ему быть.

Он сменил жене полотенце, которым была накрыта ее голова, на другое, смоченное холодной водой.

С улицы донесся грохот тормозящего грузовика.

— Кто там, Петь? — спросила жена.

— Да Вовка небось, кому еще.

— Петя, почему ты еще не садил картошку?

Старик вышел из избы. Из кабины самосвала спрыгнул Вовка.

— Кто там у тебя? — поинтересовался старик, увидев в кабине девушку.

— Да невеста моя, — ответил Вовка.

— Вот как... — сказал старик, еще раз посмотрев на девушку. — Ничего так. А как звать?

Вовка вернулся к самосвалу, спросил в открытое окно у девушки:

— Тебя как зовут-то?

— Настя.

Вовка вернулся к старику, сказал:

— Настя зовут.

— Ну что... — хлопнул старик сына по плечу. — Давно тебе, кобелю, пора жениться.

— Да чё там, какой я кобель на фиг.

— И нам с матерью подмога ко времени.

Вовка отвернулся.

— Ты чего? — спросил старик.

— Знаешь, па, мы в городе жить решили.

— Как это? — растерялся старик.

— Так вот решили... Да и чё тут ловить? — Вовка сплюнул сквозь зубы. — Тоска...

— И когда?

— Сейчас и поедем.

— Дурак! — схватил старик сына за грудки и притянул к себе. — У тебя мать при смерти, а ты...

— Так я же заезжать буду! — попытался оправдаться Вовка.

— Не надо! — отпустил его старик.

Вовка попытался пройти мимо старика в избу, но тот грубо остановил его рукой.

— Езжай, — приказал.

— Ты чего, па... Дай с мамой-то попрощаюсь.

— Езжай! — повторил старик резче.

Вовка отступил на несколько шагов. Медленно пошел к самосвалу.

— Да, и знаешь чего еще?

— Чего? — с надеждой остановился Вовка.

— Надеюсь, больше тебя не увижу.

Вовка, чуть не плача от обиды, бросился к машине. Громко хлопнула дверь кабины.

Самосвал сорвался с места и уехал, оставив за собой столб пыли.

Доехав до развилки дорог под дубом, Вовка опрокинул кузов. Металлолом

посыпался в придорожную канаву. Вовка отъехал. Часть металлолома, в том числе кусок рельса, осталась лежать на дороге...

По проселочной дороге, освещенной одиноким фонарем, шел Сергей — мужчина лет сорока, интеллигентного вида, в очках, с бакенбардами. В одной руке он крутил шнурок, в другой нес большой пакет, из которого торчали колбаса, плюшевая собака и несколько одинаковых книжек. Он остановился у калитки, за которой был яблоневый сад.

— Настён! — крикнул он от калитки.

Поставил пакет на лавку. Вытащил из пакета книжку, посмотрел на нее довольно. На обложке значилось: «Сергей Кравцов. Венец. Сборник стихов». Зашел в сад, осмотрелся.

— Насть, где ты там?!

Вернулся, сел на лавку. Закурил. Оперся рукой на лавку, попал на кольцо. Посмотрел на ладонь — на ней исчезал отпечаток кольца. Перевел взгляд на лавку, схватил кольцо, отбросил сигарету, вскочил с лавки. Упала книжка, открывшись на первой странице. Там было написано: «Анастасии посвящается».

Сергей выбежал на дорогу. Побежал по дороге в одну сторону, в другую, остановился, заорал во всю грудь:

— Настька!!!

Кусая губу, посмотрел на кольцо задумчиво, сунул в карман. Рассек шнурком воздух, вернулся к лавке. Поднял с земли тлеющую сигарету, яростно затянулся. Позвонил по мобильному телефону. Ему ответил голос Насти: «Здравствуйте. Сейчас я не могу подойти к телефону, оставьте сообщение на автоответчик, и я обязательно перезвоню».

Сергей отключил телефон. Подошел к бочке.

С борта бочки сорвалась перепуганная сонная сорока.

Сергей сунул голову в бочку, прямо с сигаретой. Долго его голова под водой находилась — секунд двадцать, не меньше. Разбрызгивая воду, разогнулся. Выпустил из легких сизый дым. Дым полностью застлал всю видимость...

...Когда дым развеялся, место было то же, но на всем поставило свою печать время. Окна, заколоченные крестнакрест, сломанная лавка, засохшие яблони. Бочку до середины насквозь проела ржавчина.

### Русло

Сергей шел по дороге, покрытой треснутым асфальтом. Создавалось впечатление, что асфальт, как и земля вокруг, треснул от засухи. Шелестели иссушенные бледно-желтые травы. Сергей изменился с тех пор, как мы его видели. Лицо дочерна загорело, одно из стекол в очках треснуло, отросла борода. Одежда потертая, за плечами рюкзак. Он походил на нечто среднее между путешественником и бомжом.

В руке он вертел шнурок, на конце которого было привязано Настино обручальное кольцо. Его собственное было на нем. Остановившись, он вытащил из рюкзака ополовиненную бутылку водки и яблоко. Глотнув водки, закусил яблоком. Убрал бутылку, вставил в зубы сигарету. Достал коробок спичек. Спичка была последней. Сергей чиркнул спичкой о коробок, но сера, загоревшись, отлетела.

Сергей осмотрелся, увидел движение за ветками деревьев. Прошел за деревья. Перед ним лежало кладбище.

У могилы жены сидел на лавке старик — отец Вовки. Больше никого видно не было. Сергей подошел к старику.

— Извините, мне бы огоньку...

Старик отрицательно качнул головой.

— Можно, я тоже посижу? — спросил Сергей.

Старик пожал плечами. Сергей сел на другую лавку.

— Издалека? — спросил наконец старик, присмотревшись.

— Не то чтобы... Но давно.

— Бомж, что ли?

— Нет. Поэт! — выпалил Сергей и тут же смущенно отвернулся. — Вообще... я фермером был, поэт — это так...

— Какой ты поэт с такой рожей...

Сергей с обидой выхватил из рюкзака книгу, показал старику. Тот недоверчиво повертел книгу в руках.

— Хотите, могу подарить! — предложил Сергей.

— Куда мне! Глаза ломать...

Стараясь скрыть расстройство, Сергей отвернулся и убрал книгу в рюкзак. Достал бутылку водки.

— Будете?

— Да куда в такое пекло...

Сергей глотнул. Достал из кармана фотографию, протянул старику.

— Не встречали?

Щурясь, старик посмотрел на фотографию. Она была настолько измята и потерта, что нельзя было угадать даже пол того, кто изображен на фото.

— Нет, — ответил старик, вернув фотографию. С жалостью взглянул на Сергея. — Зачем пьешь-то?

— Так думать трезвее.

Сергей поднялся с лавки и ушел с кладбища.

Старик тоже поднялся. С пустым ведром подошел его сосед.

— Что за мужик? — глядя на удаляющегося Сергея, спросил сосед старика.

— Мужик и мужик, — буркнул старик.

— Хочу по реке нашей подняться, посмотреть, чего она пересохла. Давай сходим, — предложил сосед.

— Чего ходить, пересохла и ладно, все равно воды уже не будет, — недовольно отмахнулся старик.

— Что ты с утра ворчливый, опять приснилось чего?

— То-то и оно, что приснилось... Приснилось, что умру послезавтра.

— Ерунда все эти сны, — зевнул сосед. — Мне тут вообще приснилось, что я школьная учительница в блокадном Ленинграде. Ерунда.

— Тебе ерунда снится, а мне не ерунда. У меня на роду так повелось! Отец за несколько дней всем сообщил, что погибнет, и дед, говорят, тоже заранее знал, — хмуро сказал старик.

Взяв ведра, он пошел к своей избе.

— А я тебе подарок принес! — окрикнул сосед.

— Что за подарок? — остановился старик.

Сосед протянул ему новый отрывной календарь.

— На что он мне? — сказал старик, повертев календарь в руке.

— Твой старый, а мне спрашивать не у кого.

— Так повесь себе!

— Я то забуду, а то в день по два раза отрываю...

Старик и его сосед вошли в пустующую избу. Старик снял со стены старый календарь, который по-прежнему показывал понедельник 2004 года. На это место он повесил календарь, подаренный соседом. Пролистав, он оторвал пачку, и... наступил понедельник 2006-го.

— В среду, получается? — спросил сосед.

— Что в среду?

— Ну... это... — помялся сосед. — Сон твой...

— Умру-то? Получается, в среду.

— Может, тогда в шахматы? — предложил сосед.

Старик взглянул на него, как на полного идиота, и сосед попытался оправдаться:

— А вдруг правда помрешь, доиграть-то надо!

...Длительная засуха раскрасила серость русского городка яркой мексиканской желтизной. Укрываясь от солнца, люди старались держаться в тени домов и деревьев.

У ларька с журналами и газетами остановился автобус-гробовоз, стекла — в символике ритуальной службы. На борту надпись: «Последняя дорога. Ритуальные услуги».

Внутри гробовоза сидели люди в траурных одеждах. Передняя дверь открылась.

С водительского места в открытую дверь выскочил Вовка. Подбежал к ларьку.

— Карта России есть? — спросил он.

Теперь в том месте, где раньше зуб отсутствовал, у Вовки блестел железный зуб.

— Нету карт, только атлас. Глянете?

— Время нет, давай свой атлас...

Вовка сунул в окошко деньги. Сжимая в руке атлас российских автодорог, он запрыгнул обратно в гробовоз.

В кабине на торпеде был прикручен маленький черно-белый телевизор экраном к водителю. На экране — фигурное катание без звука. Вовка бросил взгляд на экран, в котором танцевала на льду фигуристка. Улыбнувшись фигуристке, Вовка вывернул руль.

На стекле была прикреплена фотография неизвестной нам девушки.

Гробовоз отъехал от ларька.

Вовка забрал из детского сада трехлетнего сына Петю. Воспитательница, девушка лет двадцати, пожаловалась:

— Ваш сын постоянно ругается.

— Не может быть! — удивился Вовка. — Это он, наверное, здесь научился.

— Говорит, от вас.

— Как ругается-то? — спросил Вовка.

— Постоянно употребляет слово «фиг» во всех склонениях.

— И что? — не понял Вовка.

— Как что? Прошу принять меры.

— А чё ты вечером делаешь?

— В каком смысле?

— Да так. Может, погуляем? Ну в кино там или в кафе какое.

Воспитательница, чего-то испугавшись, посмотрела по сторонам. Вокруг никого не было. Петя ждал отца у калитки.

— Как-то это, знаете... — начала воспитательница.

— Да ты щас-то не думай, чего там, — перебил ее Вовка. — Телефончик оставь, я звякну, а?

— Да у меня и ручки нет...

Вытащив из кармана ручку, Вовка победно улыбнулся.

Покинув детский сад, Вовка посадил Петю себе на плечи.

— Папка, а мама когда пгиедет? — спросил Петя.

— Не знаю, Петька... — вздохнул Вовка. — Ты ее помнишь?

— Нет. А она пгавда пгиедет?

В этот момент они проходили мимо ларька с мороженым.

— Хочешь мороженого? — спросил Вовка.

— Давай.

— А как ты себя сегодня вел? — спросил Вовка.

— Машка в меня кубик бгосила, а я ей в лоб дал! — гордо ответил Петя.

— Это фигово, Петька.

— Почему?

— Ну так просто. Фигово девчонок бить по лбу, и всё тут.

— В лоб фигово... — задумался Петя. — А куда можно?

Когда они проходили мимо почтового отделения, Вовка вложил письмо в ящик для сбора писем. На марке конверта был нарисован водопад.

...Подойдя к квартире, Вовка постучал в дверь. Ему открыла женщина лет сорока.

— Вер, мой у тебя посидит часик?

— Ага... Только не дольше, ладно? — попросила Вера. — Знаю я тебя, опять небось по бабам...

— Через час как штык! Вот те крест, не по бабам, я не я буду! — поклялся Вовка, неправильно перекрестившись.

— В другую сторону надо! — сказала Вера и закрыла дверь.

Вовка отпер дверь, зашел. Стал рыться в ящиках стола. В одном из ящиков нашел фотографию: он в костюме, Настя в свадебном платье, оба счастливые. Кинул фотографию обратно, продолжил рыться. Наконец нашел то, что искал, — фотографию сына. Убрал ее в нагрудный карман. В сумку запихнул зимнюю шапку, тулуп. Тулуп никак не влезал...

Вовка вышел из квартиры, закрыл за собой дверь.

Распахнулась соседняя дверь. Оттуда выглянула Вера.

— Куда тебе тулуп-то?

Вовка посмотрел на сумку, из которой тулуп так и остался торчать.

— Да надо там... под машиной поваляться, — сказал Вовка.

— Тулуп-то новый.

— Так я это... на газеты его постелю...

Спеша уйти, он начал спускаться по лестнице. Вера крикнула сверху:

— Слышь, Вовк! Ты какой-то странный сегодня!

— Да не, нормальный вроде.

Внутри гробовоза Вовка был один. Он вырывал из атласа автодорог страницы и приклеивал их на стекла внутри автобуса, стыкуя страницы и дороги между собой.

Старик неподвижно сидел на переносной одноместной скамейке с краю соснового бора, возле только что посаженной маленькой сосны. Он не мигая смотрел в одну точку. Черенок лопаты лежал на сгибе локтя.

С ветки сосны глядела на него сорока.

Сосед шел от деревни к бору, на ходу крича:

— Чего сидишь-то? Нет, ну ты вообще! Я уже и чай заварил, и выпить достал, и шахматы! — хмурясь, сосед подошел. — Эй, ты чего, дед?

Он обеспокоенно потряс старика за плечо. Тот всколыхнулся, пошарил по груди и пробормотал, стыдливо посмотрев мимо, в землю:

— Да потерял вот... крест потерял. Всю жизнь носил, а тут потерял. Веревка истерлась, что ли? Помирать собрался, а крест потерял, дурак. Теперь найдешь разве...

— Пойдем, пойдем в избу, ты вон холодный уже весь! — приговаривал сосед, взяв скамейку и ведя с собой хромающего на левую ногу безвольного старика, и на ходу балаболил: — А у меня телевизор сломался... как теперь без него жить... что делать... чинить надо как-то... ты не умеешь, а?..

Гробовоз ехал по пустынной трассе. Город виднелся далеко позади.

В гробовозе Вовка был один. Он наслаждался дорогой. На стекле перед ним была прикреплена фотография сына.

На стеклах по одной стороне гробовоза были наклеены листы из атласа российских автодорог. Они были наклеены и соединялись между собой таким образом, что все стыки приходились на одну дорогу, обведенную красным цветом. Дорога была длинной — на несколько стекол. Конец маршрута — часть дороги между Томском и Красноярском — был жирно обведен фломастером. Внутри круга от руки, тоже фломастером, было криво написано: «Трехречье».

Позади гробовоза начали настойчиво сигналить. Вовка посмотрел в зеркало заднего вида. Его пыталась обогнать красная спортивная машина с открытым верхом. Вовка прижался к обочине. Красная спортивная машина промчалась мимо. Из нее донеслась громкая музыка. За рулем сидел парень, на заднем сиденье — девушка в солнцезащитных очках и шляпе. Вовка беззлобно побибикал. Красная машина исчезла вдали.

Вовка улыбался, что-то напевал себе под нос. Вдруг взгляд его упал на фотографию сына на стекле. Вовка помрачнел. Снял фотографию, положил на торпеду. Под фотографией была фотография неизвестной нам девушки.

Голову рукою обернуть —
Нет тебе покоя.
Все тебе чего-то не найти,
Что-то не вернуть...

Вовкин взгляд все равно вернулся к фотографии сына. Он взял фотографию, положил в бардачок, к фотографиям девушек.

Все тебе никак не обмануть
Что-нибудь такое
Где-нибудь.
Все б тебе бродить по городам,
Лето золотое.

Вовка потер ладонью лицо, снова улыбнулся, стал что-то напевать, но утраченное настроение не вернулось.

Там тебе не вспомнить, не забыть
Что не знаешь сам.
Все тебе никак не победить
Что-нибудь такое
Где-то там.

Вовка достал фото сына из бардачка, убрал в карман.

Старик искал в ящиках комода. В одном из ящиков лежала фотография изображением вниз. Он перевернул фото — на нем улыбался Вовка. Старик недовольно швырнул фото обратно, стал рыться дальше.

Сосед сидел на стуле и ел печенье из тарелки.

— Ничего, дед, сыщется твой крест, — успокаивал сосед, жуя. — Завтра военного с металлоискателем приглашу, с металлоискателем-то уж точно найдем... Может, убрал ты его да забыл?

— Убрал... — ворчливо сказал старик. — Не сымал я его никогда, всегда на мне висел! — и в грудь постучал.

Не задвигая ящики, старик принялся исследовать пол.

— На вот тебе, — сосед протянул старику письмо. На марке был нарисован красочный водопад. — От Вовки твоего, на почте взял. Ты сейчас прочти, при мне, а то опять выкинешь!

— Потом прочту, не выкину, — пообещал старик.

— Эх, дед, твой сын, а ты с ним...

— Не твое дело!

— Забыл ты, старый хрыч, что такое любовь молодая... Молчу, молчу, — от-

махнулся сосед, предупреждая негодование старика, и поднялся. — Пойду домой. Завтра внучка приедет, подмету хоть чуток.

— А этот военный твой с металлоискателем... чего ему к нам приходить? Откажется.

— Не откажется. Уж очень он грибы собирать любит, — сказал сосед несколько злобно.

— Какие еще грибы? — не понял старик.

Сосед, ничего не ответив, закрыл за собой дверь.

Старик, глядя в стену, жестко скомкал письмо, зашвырнул в угол. Не снимая одежду, устало вытянулся на кровати и уставился глядеть в потолок.

За окном наступила ночь.

...Была ночь. Под крышей автобусной остановки сидел Сергей. Ночь не принесла долгожданной прохлады — Сергей обмахивался книгой. Никакого транспорта ниоткуда не видно. Сергей достал бутылку. Там оставалось граммов пятьдесят. Он с сожалением убрал бутылку в рюкзак. Сняв с шеи кольцо на шнурке, принялся медитативно вертеть его в руке. Шнурок выскользнул из руки, кольцо упало на середину дороги. Сергей подошел к кольцу, присел...

Вдруг сбоку вовсю засигналила машина. Сергей едва успел отскочить в сторону.

Красная спортивная машина с открытым верхом на огромной скорости промчалась мимо, из нее донеслись музыка и смех; за рулем сидел парень, рядом девушка. В траву упала пустая пивная бутылка, выброшенная из машины.

Сергей раскрыл ладонь, на ней лежало кольцо со шнурком. Он надел шнурок на шею. Достал старый потертый мобильный телефон. Позвонил. Ему ответил голос Насти: «Здравствуйте. Сейчас я не могу подойти к телефону, оставьте сообщение на автоответчик, и я обязательно перезвоню». Раздался короткий гудок. Сергей хриплым голосом сказал в телефон: «Я не буду тебя искать, но рано или поздно мы встретимся. Так устроен мир. Постарайся, чтобы этого не произошло, или я...» Не договорив, он с силой швырнул телефон в стенку остановки. Телефон разлетелся на части. Сергей начал стаскивать с пальца обручальное кольцо. Оно поддалось не сразу. Все-таки сорвав кольцо, Сергей пихнул его в карман.

Пальцы оторвали лист отрывного календаря, и наступил вторник.

Сергей проснулся на той же скамейке под крышей автобусной остановки.

Вдалеке на пустой дороге показался автобус.

Сергей поднялся. Вместо рейсового автобуса к остановке подъехал гробовоз. Сергей с тревогой разглядывал черную надпись на борту: «Последняя дорога. Ритуальные услуги». Открылась передняя дверь.

— Чего ждешь? — спросил Вовка. — Автобуса не будет.

— А где он?

— Отменили на фиг.

— Чего же я тогда жду? — задумался Сергей.

— Я и спрашиваю.

Когда гробовоз отъехал, на остановке никого не осталось.

Гробовоз плавно плыл сквозь марево, один среди бескрайних желтых просторов.

Сергей сидел на одном из передних сидений. Из-под его волос стекла капля пота. Он вытер лоб рукавом и сказал:

— Жара какая! Не слышали, дождь обещали?

— Обещали, что вчера, — ответил Вовка.

— А где же он?

— Я чё, на синоптика похож?

— Не очень... — пожал плечами Сергей.

После паузы Вовка спросил:

— Слышь, а ты когда-нибудь фигуристок видел?

— По телевизору.

— По телевизору и я видел, — вздохнул Вовка. — А вот бы фигуристочку какую того... — мечтательно присвистнул он.

— Чего «того»? — не понял Сергей.

— А, забудь. Просто нравятся мне фигуристки. Ты докуда едешь-то?

— А вы?

— Я в Сибирь на фиг!

— А чего там?

— Чего... Нефть!

Сергей достал из рюкзака бутылку, с сожалением посмотрел на остатки.

— Не знаете, где здесь можно купить?

— Нигде нельзя.

Сергей достал из кармана фотографию, протянул Вовке.

— Не встречали?

Вовка посмотрел на фотографию, она была настолько измята и потерта, что нельзя угадать даже пол того, кто на фото.

— Нет, — ответил Вовка, вернув фотографию. — Кто это?

— Жена.

— И что с ней? — спросил Вовка.

— Ушла.

— Почему?

— Не знаю. Вот и ищу спросить.

— Моя тоже слиняла на фиг. Только я сам виноват, кобель я! Не мог мимо юбки пройти... да и щас не могу...

— А вы куда в Сибирь?

— До Трехречья. Девчонка одна, я с ней еще в школе куролесил, большая шишка там теперь, обещала к кормушке пристроить. Вон, на карте.

Сергей подошел к карте. Просмотрел отмеченный маршрут.

— Тут же ничего нет, — сказал он.

— Такая карта дурацкая. Но Трехречье где-то там. Найду, я не я буду!

— Нефть... — Сергей попробовал слово на вкус: — Ну и я туда же!

Он разрубил воздух ладонью.

— Офигел?! — Вовка постучал пальцем по лбу. — Ты хоть знаешь, где это, или просто так перегрелся?

— Да мне, в общем, все равно куда. Лишь бы отсюда...

Вовка хотел что-то ответить, но увидел понурого Сергея в зеркало заднего вида и передумал. За окном проплывали заброшенные поля, покрытые ломкими травами, мертвыми от засушливой жары.

— Тогда за горючку пополам платим, — предложил Вовка.

Посмотрев на оставшиеся граммов пятьдесят, Сергей с сожалением убрал бутылку обратно.

За окном лишенный движения ветра воздух шевелился сам по себе, искажая пространство...

Гробовоз въехал в ночь. Дорога освещалась лишь его фарами и одинокими звездами.

Вовка смотрел то на дорогу, то на книгу Сергея, которую взвешивал в руке. Сергей стоял рядом.

— Во как... — уважительно сказал Вовка. — Сам написал?

— Сам. Стихи... Хотите, возьмите почитать.

— Да не. Я, знаешь, как-то больше боевики... и по телевизору.

— Ну ничего. Бывает... — Сергей мрачно вздохнул. — Она никому не нужна.

— Извини... — Вовка почувствовал себя неловко.

— Да ничего, забудьте. Зря я трактор продал.

— А при чем тут трактор? — спросил Вовка.

— Продал, чтоб книгу издать...

— Трактор... — покачал головой Вовка. — Ну давай возьму.

— Не надо.

Сергей взял книгу из рук Вовки и выбросил ее в окно. В этот момент гробовоз ехал по мосту. Зацепившись за поручень моста, книга упала вниз. Под мостом лежало высохшее русло реки, книга упала в него. На обочине дороги валялась табличка «Река...» — дальше название скрывалось в траве.

— Ты чего?! — вскрикнул Вовка.

Сергей молча прошел в середину салона, сел на одно из мест.

— Хочешь, вернемся подберем? — предложил Вовка.

— Да ладно. У меня еще есть.

— Ишь, трактор... — задумался Вовка. — Сколько там натикало?

— Да уже двенадцать, — глянул на часы Сергей и зевнул.

Фары гробовоза высветили остановку впереди и фигуру девушки в легком платье.

— Проститутка! — авторитетно объявил Вовка и закурил.

— С чего вы взяли? — удивился Сергей, тут же пробудившись. — Может, просто стоит девушка.

— Точно говорю, проститутка! У меня на них чутье. Хочешь проверить?

Вовка остановил гробовоз рядом с остановкой.

— А как узнать? — растерялся Сергей.

— Так и спроси: «Проститутка ты, красавица, или того?»

Вовка щелкнул переключателем, открыв переднюю дверь гробовоза.

Сергей выглянул на улицу.

Вовка снял со стекла фотографию девушки, кинул в бардачок.

Сергей, смущаясь, обратился к девушке:

— Извините, мы тут поспорили с другом... Извините, конечно... Случайно вы не проститутка?

— Случайно нет. Я закройщица.

— Я же говорил! — крикнул Вовка. — А ты всё проститутка да проститутка! Подбросить, красавица?

— Да я же... — попытался оправдаться Сергей.

— Залазь, не укусим! — перебил его Вовка.

— А у вас там мертвых нет? — спросила девушка. — А то я их боюсь...

— Не бойтесь. Тут только мы, — сказал Сергей.

Девушка зашла в гробовоз.

Вовка закрыл двери, и автобус тронулся с места.

— А меня Вика зовут.

— Слышь, Вик, ты случайно фигурным катанием не занималась? — с надеждой спросил Вовка.

— Вы, Вика, с ним поаккуратней! — Сергей кивнул в сторону Вовки. — Его жена бросила, потому что он кобель.

Вика швейным сантиметром измеряла дорогу на картах, расклеенных на стеклах.

— Да вы с ума сошли! — наконец выдала она, закончив с замерами. — До вашего Трехречья сорок один сантиметр!

— Всего-то? — усмехнулся Вовка.

— Еще неизвестно, есть оно там или нет! — сказала она.

— Обязательно есть! — уверенно ответил Вовка.

— Вот смотри, даже поселок Козулька отмечен, — не успокаивалась Вика. — Почему это какая-то Козулька отмечена, а Трехречья нет?!

— Смотри сюда! — сказал Вовка, вынимая из бардачка конверт.

— Да нет, я верю. Просто вот хотя бы до Москвы знаете сколько? — спросила Вика.

Она снова раскрутила швейный сантиметр, подошла к картам.

Вовка поехал медленнее: видимость стала плохой от дыма, который начинал застилать дорогу. Сергей несколько раз коротко вдохнул и сказал:

— Гарью какой-то пахнет.

— А до Москвы всего три сантиметра! — выпалила Вика. — А Москва, между прочим, у черта на куличках! А до Трехречья — аж сорок один!

— Ну и чё? — сказал Вовка. — Дорулю, я не я буду!

— Да вы на этой развалюхе сроду не доедете!

— Сама ты... — обиделся Вовка.

Гробовоз ехал по прямой дороге. Не было уже ни огня, ни дыма. Кругом тишина, темнота. Ни одного фонаря, ни даже хотя бы избы со светящимися окнами. Только поля и леса...

— Серег, сколько времени? — поинтересовался Вовка.

— Сломались, — сказал Сергей, посмотрев на часы.

— Вик, у тебя часы есть? — спросил Вовка.

— Не пользуюсь, — ответила она.

— Что значит «не пользуюсь»? — не понял Вовка. — А как же ты время узнаешь?

— Я его не узнаю. Я его отрицаю.

Скептически хмыкнув, Вовка включил телевизор. Сквозь рябь на экране показался диктор программы «Новости»: «По данным отчета правительства, жизненный уровень населения России увеличился на тридцать процентов по сравнению с данными двухлетней давности...»

— Вот уроды! — перебил диктора Вовка и выключил телевизор. — Я чё-то вот всё по-прежнему живу. А ты, Серег?

— Что я? — не понял Сергей.

— Стал ты лучше жить?

— Нет. Я стал хуже жить.

— А я хорошо живу! — не согласилась Вика.

— Тебя вообще не спрашивают, — сказал Вовка.

— Это почему? — обиделась Вика.

— Не фигуристка.

Сергей смотрел в окно. Они проезжали по мосту.

— Надо же, как странно, — сказал Сергей. — Кажется, мы уже проезжали это место.

— Когда кажется, креститься надо, — сказал Вовка.

Сергей перекрестился.

...Сергей спал. Вика зевнула. Вовка провел руками по глазам и предложил:

— Вик, давай поцелуемся, а?

— С какой стати? — удивилась она.

— Тоскливо чё-то, — вздохнул Вовка.

— Ты что, совсем дурак?

— Не. А чё такого?

— Да ну тебя.

Вовка ответить не успел — впереди показались фары встречной машины. Вовка сбавил скорость.

— Ну чё ты на дальнем прешь, на фиг?!

Вовка помигал встречному фарами. Машина двигалась прямо на них.

— Вот урод! — выругался Вовка, прищурившись. — А вот самому те в репу!

Вовка остановил гробовоз и включил дальний свет. Стало видно, что на них едет фура. Мощная, вся черная. Впереди блеснула серебристая решетка. За темными стеклами никого не было видно. Узкая дорога позволяла разъехаться разве что легковушкам, но никак не фуре и автобусу.

Фура затормозила, остановилась напротив гробовоза. Рядом с ней гробовоз казался картонной коробкой против дома. Заглушая мотор гробовоза, угрожающе рычал мотор фуры, и от этого рычания, дрожа, позвякивали стекла гробовоза.

— Чего он?.. — испуганно спросила Вика.

Вовка не ответил, рука напряженно сжимала рычаг переключения передач.

Внезапно гробовоз осветило мощным потоком света, стало ярче, чем под солнцем в ясный день. Это включились дополнительные фары на фуре — фары на крыше, по бокам...

Сергей начал храпеть. Мотор фуры оглушительно взревел. Вовка рванул рычаг передачи. Фура неслась прямо на них. Вовка вжал педаль в пол. Гробовоз сорвался с места назад. Ослепленный, Вовка ничего не видел. Он зажмурил глаза. Фура настигала гробовоз.

Вика зажмурилась, схватилась руками за голову. В последний момент Вовка вывернул руль. Гробовоз съехал с дороги на обочину, с обочины — в придорожную канаву, чудом не перевернувшись. Перед ними был мост.

Фура промчалась мимо. Скоро она скрылась вдалеке, растворившись во тьме ночи.

Вовка открыл двери. Высунулся на улицу, жадно глотнул воздух. Гробовоз остановился перед кустами, нос вздернут к дороге.

Сергей проснулся, крича.

— Что ты? — спросила Вика.

— Кошмар приснился, — ответил Сергей.

— Дадите мне свою книжку почитать? — попросила Вика Сергея.

— Конечно! — Сергей, обрадовавшись, дал книгу Вике.

Взяв книгу, она вышла из гробовоза и направилась к мосту.

— Ты куда? — спросил Вовка.

— От тебя подальше. У тебя с головой непорядок.

— Обиделась, что ли?

Ничего не ответив, она пошла по мосту. В канаве валялась табличка «Река...», дальше название закрывала трава. Уходя, Вика задела ногой камень. Камень упал вниз. Когда он достиг дна, раздался сухой удар: воды не было. Вика ушла.

Вовка вернулся в гробовоз, взял фотографию сына, посмотрел.

— Ишь ты, с головой у меня непорядок... — пробормотал. — Она часами не пользуется, а у меня, значит, с головой непорядок...

Он убрал фото в карман.

Дверь закрылась, и гробовоз тронулся.

С ветки дуба вниз смотрела сорока.

На разветвлении дорог в тени дуба стояла Вика. Стирая платком помаду с губ, она задумчиво смотрела на деревню.

Внимательно глядя по сторонам, по дороге шел молодой щербатый парень в мятой цветастой рубахе с неприкуренной папиросой в зубах. Увидев Вику, щербатый подошел к ней.

— Как дела, красавица? У тебя спичек нету?

Вика дала ему зажигалку.

— А у меня брат женился! — сообщил, оскалившись, щербатый. — Избу теперь ему ставить будем.

— Любит он жену-то? — спросила Вика, глядя на деревню.

— А черт его знает. Убить вот за нее может. Выходит, любит! Тебе-то зачем это?

Вика пожала плечами, взяла у щербатого зажигалку.

— А я за тебя тоже убить бы мог! — неожиданно серьезно сказал щербатый.

— Лучше курить бы бросил! Табак твой воняет... — поморщившись, ответила Вика и пошла к деревне.

Проводив ее взглядом, щербатый вздохнул и направился в другую сторону.

Сбоку от дороги показался огонь. Горела сухая трава. С другой стороны тоже был огонь, и с обеих сторон он уже лизал дорогу. Дорога впереди скрывалась в пламени и дыме.

— Может, переждем? — спросил Сергей.

— Не фиг, — ответил Вовка.

— Вы же не знаете, что там дальше будет... — сказал Сергей.

— Не знаю, — покачал головой Вовка.

И закрыл окно.

Гробовоз въехал в плотную дымовую завесу и пропал в ней.

В сосновом бору меж деревьев ходил лейтенант с металлоискателем. Он грыз спичку, перекидывая ее из одного угла рта в другой. Показав пальцем вниз, отступил на шаг. Старик присел, разгреб сухие иголки, саперной лопатой сковырнул землю. Показался железный край. Старик высвободил из земли ржавый подсвечник. Пожав плечами, лейтенант продолжил искать.

— Дядь Петь, — сказал лейтенант, — а в наших краях считали, что сажать сосны плохая примета. К смерти, что ли...

— В наших краях, лейтенант, также считают, — сказал старик.

Лейтенант хотел что-то спросить, но по мостку через сухую реку перешли сосед старика и Вика. В руке Вика держала книжку Сергея «Венец».

— Вот, лейтенант, Вику, внучку мою, помнишь? — спросил сосед, подмигнув. — В прошлом году приезжала, за грибами вы все ходили.

— Здрасьте, — сказала Вика.

Лейтенант кивнул ей и смутился, краснея, отвернулся, напустил совсем занятой вид.

— Как оно? — поинтересовался сосед у старика.

Тот кивнул на переносную скамейку. Сосед увидел на ней много ржавых гвоздей, подкову, подсвечник и немецкий наградной железный крест.

— Ого! — сказала Вика, очистив от земли и разглядывая наградной крест.

Взяв у нее крест, старик оглядел его, убрал в карман.

— Сушь какая, — вздохнул сосед. — Сколько живу, не помню такого.

— А я курить бросил! — сказал лейтенант, вытащил из зубов спичку, показал ее соседу.

В горнице избы старика сосед с Викой, лейтенант и сам старик, расположившись за столом, пили чай с хлебом и вареньем. На краю стола лежала стопка старых фотографий. Посмотрев каждую, Вика передавала их лейтенанту.

— Дядь Петь, — сказал лейтенант, — а правда, что в Грибном березняке ты все березы сажал?

Старик кивнул, ушел на кухню.

Сосед пересел на стул старика, тоже стал смотреть фотографии.

— Лейтенант! — крикнул старик из кухни, заваривая чай. — А завтра сможешь зайти? Вспомнил я, что в березняке еще мог крест потерять, давай там поищем.

— Зайду, чего не зайти... — откликнулся лейтенант, стрельнув взглядом на Вику. — Я оформил все, как будто местные жители припомнили вдруг место, куда в Отечественную бомба упала. Мне на этот случай и солдат двоих дали, только я их отпустил домой погостить, у них тут деревня рядом, и рацию мне выдали, чтобы помощь вызвать, когда эту бомбу найду.

— Горазд ты соврать, лейтенант... Ишь, бомба... — усмехнулся сосед.

Смутившись, лейтенант пробормотал:

— Так я ж для дела...

Из кухни с заварным и кипятковым чайниками в руках появился старик. Поставив чайники на стол, выглянул в окно. Подошел к стене, снял телогрейку с гвоздя, надел ее.

— Куда собрался-то? — спросил сосед. — Может, в шахматы?..

— Пойду жену проведаю, — бросил старик от двери и вышел.

Лейтенант, сунув в рот спичку, поинтересовался:

— А чего он всё деревья-то сажает? Целый лес уж насадил. В его годы я бы отдыхал, ничего бы не делал.

Сосед посмотрел на хлопнувшую дверь...

— Что? А, деревья... Да он полжизни лесорубом отмахал. А потом ушел из лесорубов. Теперь, значит, не рубит, а сажает. Чуть свободная минута есть, так дед к лесу — сажать да пересаживать... Сперва Грибной березняк засаживал, а теперь вот сосны досаживает... их еще отец его начинал сажать, не успел, правда, до реки дойти, на войне убили. Теперь и реки нет... Лейтенант, а ты телевизоры чинить умеешь?

Гробовоз ехал в темноте.

Вовка и Сергей молчали. Вовка снова попытался включить телевизор, и снова на всех каналах ему ответили рябь и шипение. Вовка выключил телевизор. Он напряженно о чем-то думал.

— Слышь, — сказал он наконец, — а у тебя так бывает, что вот вроде как все решишь, а потом чё-то не то? Понимаешь?

— Не очень.

— Ну... Типа вроде нормально всё, а потом втыкаешь, что как будто какую-то фигню делаешь. Ну... как вот рулишь, рулишь себе, на газ там давишь, а потом понимаешь, что не туда всё. Бывает?

— Кажется, бывает.

— Чё, правда, что ли? — подозрительно прищурился Вовка, посмотрев на Сергея в зеркало заднего вида.

— Мне постоянно кажется, что я что-то упустил. Всё как-то мимо меня. Если на автобус иду, так его отменили. Детей хотел, оказался бездетным. Однажды рядом со мной упал кирпич... Понимаете, даже кирпич в меня не попал, прямо перед носом — бах! И не попал.

Посерьезневший Вовка сосредоточенно смотрел на дорогу.

— Разве так бывает? — спросил он. — Чтоб всё мимо?

— Иногда бывает то, чего не бывает.

— Странно...

— Поэтому у меня так же, как у вас: рулю, рулю, даже сворачивать могу, а толку нет.

— Не, у меня по-другому. У тебя совсем какой-то на фиг кошмар, а у меня жизнь просто. Ничего такого эдакого.

— А что у вас? — спросил Сергей без особого интереса, он все еще не мог выйти из своих воспоминаний.

Вовка молчал. Он думал, говорить или нет. Закурил.

— Сына я оставил, — вместе с дымом выдохнул наконец.

Вытащил из кармана фотографию мальчика, протянул ее Сергею.

— Как это? — спросил Сергей.

— На фиг мне эта нефть?..

— Так вернитесь!

— Не могу. Тогда я не я буду! — Вовка чему-то усмехнулся. — Видишь, какая фигня... От нас с сыном жена сбежала, как только его родила, а теперь я сам утек. Ну что ты молчишь! Скажи, падла я?!

— А он на вас похож... — Сергей вернул фото.

— Нет, ты скажи, падла я?!

— В общем, да.

— Вот я так же думаю. А все равно еду. Решил и еду! Я всегда делаю, как решил! И я доберусь до этого Истока! Или я не я буду!

— Дело ваше, — пожал плечами Сергей. — Только зачем вы так кричите?

— Да пошел ты... — разозлился Вовка, а потом, остыв, сказал уже спокойно: — Слышь, ну эту тему на фиг, а?! Водки бы купить где...

Но кругом виднелась только темнота.

...В темном воздухе над кладбищем дрожала тишина. Старик смахивал листья с деревянного креста на могиле жены. Рядом стояло пустое ведро.

— Ты уж извини... Обманул тебя, видать. Обещал тебе к среде быть, да вот крест потерял. Без него небось не пустят на тот свет-то, — согнувшись, старик стал разминать левую ногу. — К дождю, что ли...

Сел на лавку. Достав из кармана бутылку, плеснул в стакан на могиле, сам глотнул из горлышка. Убрал бутылку, снова размял ногу. Взял ведро, ушел с кладбища.

В пруду набрал воды. Пошел к сосновнику поливать недавно посаженные сосны.

Ночью сосед лежал на боку в своей избе, отвернувшись к стене. К нему подошла Вика.

— Де-ед, — прошептала она, — деед, ты спишь?

Сосед молчал.

Вика на цыпочках подошла к дверям, накинула куртку и бесшумно выскользнула за дверь.

— Грибнички фиговы, — прокряхтел сосед, поворачиваясь на другой бок.

Вика от дома перебежала к сараю. Там ждал озябший лейтенант.

— Я о тебе весь год думал, — сказал он.

Вика прикрыла ладонью его рот, и он умолк. Они обнялись во все руки и стали неистово целоваться. Лейтенант забрался ей под платье и ухватил за попу. Вика охнула и расстегнула на его гимнастерке верхнюю пуговицу...

От света фар гробовоза высветился указатель, на котором значилось название населенного пункта: «Пробуждение». Самого населенного пункта, однако, видно нигде не было. Миновав указатель, гробовоз вошел в крутой поворот и снова выехал на прямую дорогу.

Сергей задумчиво крутил кольцо на шнурке.

Вовка увидел, что дорогу, по которой они едут, сбоку пересекает свет фар. Беспрерывно звучал автомобильный гудок. Гробовоз замедлил ход.

— Что там такое... вы видите? — пробормотал Сергей, вертя головой по сторонам и пытаясь понять, что там такое.

Вовка не ответил. Гробовоз остановился. Вовка взял монтировку.

— Это зачем? — спросил Сергей.

— Мало ли! — ответил Вовка. — Пошли...

Он нажал на рычажок в передней панели. Дверь открылась. Внутрь гробовоза бил луч ослепляющего света. Что за ним — не видно.

— Что-то мне это не нравится... — сказал Сергей. — Может, ну его, а?..

— Не дрейфь. На вот тебе на всякий... — Вовка дал Сергею отвертку. — Если что, в морду цель.

Они спрыгнули на землю.

Сойдя с дороги, они медленно приближались к свету. Вовка поморщился — автомобильный гудок слышался ему, как и Сергею, все громче, все нестерпимее. Внезапно Вовке что-то метнулось под ноги. Вовка подпрыгнул, отмахнувшись монтировкой, чуть не задел Сергея, но это оказался лишь ежик. Ежик убежал восвояси.

Они подошли ближе. Зашли сбоку от ослепляющих фар.

Раскрытая женская сумочка, из которой вывалилась помада. Мятые денежные купюры. Солнцезащитные очки. Босоножка. Женская шляпа. Кровь. Порванная борсетка. Перевернутая красная спортивная машина. Парень и девушка, разбившиеся насмерть. Локоть парня давил на клаксон.

Дальше блестела широкая черная река...

Сергей присел рядом с парнем, снял его руку с руля.

— Давай быстрей! Надо линять на фиг, а то виноватыми сделают...

Вовка не успел договорить. Сергей с силой толкнул его. Вовка упал в пыль.

— Ты чё, ополоумел?

— Это же люди! — возмущенно сказал Сергей.

— Тоже мне, забота — мертвяки...

Вовка, отряхиваясь от пыли, отошел на несколько шагов, снял рубашку, встряхнул.

Из кармана рубашки выпала фотография сына. Вовка не заметил, надел рубашку. Смерив Сергея недовольным взглядом, Вовка направился к гробовозу.

Сергей подошел к девушке. Она лежала на животе. Он аккуратно перевернул ее на спину. Это была Настя.

Судорожно вздохнув, он отвернулся. Потом, пересиливая себя, протянул руку, закрыл Насте глаза.

— Со духи праведных скончавшихся душу раба Твоего, Спасе, упокой, сохраняя ю во блаженной жизни...

Вовка сел в гробовоз. Включил телевизор. По всем программам были только рябь и шипение. Вовка встал. Прошелся нервно по автобусу.

— Тоже мне, таксиста на фиг нашел! — бубнил он сам себе. — Останешься тут куковать, я не я буду!

Снова сел. Завел мотор и уехал.

Он проехал указатель. И на этом было написано то же самое: «Пробуждение», но уже перечеркнутое наискось красной полосой. Проехав знак, Вовка остановился. Встал, со злобой ударил ногой по сиденью.

Гробовоз задним ходом вернулся на то место, где дорогу перерезал свет фар перевернутой машины. Открылись двери.

На обочине стоял Сергей. В его руках была женская сумочка и борсетка.

— Куда ездили? — спросил он.

— Да так... — буркнул Вовка. — Залазь, что ли?

— Нет. Будем прощаться, Владимир... — сказал Сергей, протягивая руку Вовке.

— Ты чего? А как же Трехречье?!

— Извините. Не поеду.

Вовка растерянно пожал руку Сергею.

— А куда ж ты? — спросил Вовка.

— Да надо тут... — Сергей неопределенно показал рукой в сторону. — Вы езжайте, у вас все хорошо будет.

Сергей снял часы, дал Вовке.

— Возьмите вот... может, почините.

— Да ладно... — попытался отказаться Вовка.

— Берите, берите.

— Ну давай.

— И вот тут сумки их... там документы, какие-то вещи. Будет возможность, отошлите родственникам.

Вовка взял сумочку и борсетку.

— Слышь, а ты чё там молился-то? — спросил Вовка. — Ты чё, правда в Бога веришь?

— А вы?

— Нашел дурака! Я ребенком даже в Деда Мороза не верил!

Пальцы оторвали лист отрывного календаря, и наступила среда.

Днем в Грибном березняке лейтенант, грызя спичку, работал с металлоискателем. В нескольких метрах похаживала Вика, наматывала швейный метр на палец, поглядывала на лейтенанта. Тот украдкой от старика тоже на нее поглядывал, улыбался скромно.

Лейтенант показал пальцем вниз, отошел, ища дальше. Старик присел, отбросил листву. Под ней блеснуло золотом. Старик схватил с надеждой... но это была солдатская пуговица.

— Моя, кажется, — сказал лейтенант. — В прошлом году оторвалась.

Взяв пуговицу, убрал в карман.

— А я сосновник досадил, — сказал старик.

— Поздравляю, дядь Петь! — сказал лейтенант. — Чего теперь сажать будешь?

— Да вроде некогда уже. Хотя, может, укроп? У соседа вот уже вылез, а я еще не брался.

Лейтенант опять показал пальцем под ноги. Старик разгреб листву, посмотрел в траве. Ничего не увидев, стал лопатой орудовать. Вскоре лезвие звякнуло. Он расширил ямку, показался ржавый бок.

— Пора нам, лейтенант, с тобой деньги на металлоломе зарабатывать, — предложил старик, раскапывая дальше.

Показался край железки. Старик стукнул по нему лопатой. Вытащив ржавый кругляш, отбросил в сторону. Лейтенант успел заметить, бросился к старику, повалил его на землю. Кругляш упал на землю. Землю сотрясло взрывом.

Посыпались комья земли.

...Ком земли упал в стороне. Рядом с перевернутой красной машиной Сергей ковырял землю палкой. Ссохшаяся каменная почва поддавалась очень плохо. Палка сломалась, Сергей упал.

На краю Грибного березняка двое солдат закрывали борт военного грузовика. В кузове было уложено около двадцати немецких мин.

Сосед наблюдал издалека. Рядом, сидя на траве, Вика читала «Венец». От них шел к солдатам старик с лопатой.

Из кабины грузовика выпрыгнул суровый потертый майор. Майор быстро направился наперерез старику.

— Отец, вот куда ты прешь?! Сказано, не подходи, пока не уедем! Что ты за человек, ей-богу!

— Весь березняк мне перерыли, поправить теперь надо! Корни вон все пооткрыли, засохнут они без земли.

— Корни... Ты хоть понимаешь, что тут все на воздух взлететь может?! — возмутился майор.

— Не знаю, на какой там воздух, столько лет пролежало, и ничего, грибы так и перли, а после вас и травы не будет! Ну давай, майор, попробуй меня не пустить!

Старик потряс лопатой. Майор устало махнул рукой. Старик прошел мимо него к березняку.

— Лейтенант! — крикнул майор, забираясь в машину. — Мы уехали взрывать, а ты еще пошарь окрест, мало ли чего недоглядели. И чтоб каждый час докладывать!

Грузовик с минами осторожно и очень медленно уехал...

Озябшая Вика пошла к дому. Лейтенант смотрел ей в след. Сосед отвлек его, похлопав по плечу.

— Пойдем, что ли, пособим деду.

Лейтенант было двинулся, но сосед стоял на месте, прищурившись, сказал лейтенанту:

— Лейтенант, а ты на Вике-то моей будешь жениться?

— Я бы!.. Только не хочет она за меня замуж, — ответил лейтенант.

Старик, сосед и лейтенант ели в избе соседа. На столе стояло полбутылки водки, картошка, соленья, в горшке дымился суп.

— Три года не видал еды, приготовленной женскими руками, — довольно сказал старик, откинувшись на спинку стула.

За окнами послышался грохот. Все одновременно выглянули в окно.

Мимо избы, поднимая пыль с раздолбанной деревенской дороги, проехал грузовик.

— Куда это они? — удивился старик. — Тут же никуда не выехать.

— Заблудились, поди. А, разберутся, — махнул рукой сосед. — Нечего ездить, когда не знаешь куда.

— А что это? — спросил старик, указав на телевизор с вываленными внутренностями, который стоял на комоде.

— Это лейтенант мне телевизор чинит, — ответил сосед.

— Получается? — спросил старик.

— Нет, — признался лейтенант. — Честно говоря, вообще непонятно, как он до сих пор работал. Там, насколько я понимаю, нет ни одной несломанной детали.

— А мне вот непонятно, как он мог сломаться, — сказал сосед. — Он ведь мне в наследство от ведьмы Лукьяновой достался, а, дед?

— Добрая бабка была Лукьянова, хоть и ведьма, — кивнул старик. — А мы ей в детстве шило над дверью втыкали, чтоб, значит, выйти не смогла...

— ...а она даже не замечала этого шила, — закончил сосед.

Старик кивнул:

— Да, сильная ведьма была! Мы детьми еще бегали, так она уже тогда старой была. А померла лет семь всего как. Ей, наверное, века три точно набежало. Странно, что телевизор так быстро сломался.

Лейтенант переводил подозрительный взгляд с соседа на старика, не понимая, издеваются они над ним или нет.

Сосновый бор накрыли сумерки. Дерево, в гнезде которого спала сорока, вздрогнуло от удара топора. Перепуганная сорока выпорхнула из гнезда.

Пролетев над избой соседа, в окнах которой горел свет, сорока скрылась в листве дуба на разветвлении дорог.

**Устье**

— Ох и душевно, — сказал старик, погладив себя по животу. — А что, лейтенант, поищем завтра еще крест?

— Обязательно поищем, — подтвердил лейтенант. — А заодно мины.

— И грибы, — усмехнулся сосед.

— Какие еще грибы? Что ты с этими грибами заладил?! — возмутился старик.

Лейтенант смутился, сунул в зубы спичку. Вика стала убирать посуду.

Тут экран телевизора засветился тусклым голубым светом. Лейтенант пораженно в него уставился. Из динамика послышался шум борьбы, потом вой боли. Раздался обрывок фразы искаженного помехами, как бы плавающего голоса: «...убиваешь!» Опять звук возни, беготня. «Взяли его и пошли вон!» — сказали грозно из телевизора. Опять шум драки. Тишина, звук падения. Шепот: «Господи, что ж это так... что ни сделаем, все к худшему. Что ж это так, а?» — «Очнись! Мотаем, пока не поздно!» И — удаляющийся топот. Экран погас, звуки исчезли.

— Боевик какой-то шел, — догадался изумленный лейтенант.

Сосед, кивнув на пустую бутылку, попросил старика:

— Притащил бы еще беленькой.

Старик согласно кивнул, накинул телогрейку и вышел.

Закрыв за собой дверь, напел: «Не надо печалиться, вся жизнь впереди. Вся жизнь впереди, надейся и жди...»

На краю соснового бора стоял грузовик. Смеркалось.

В бору трое мужиков стучали топорами на длинных рукоятях. Три сосны уже лежали. Двое — татуированный и пучеглазый — валили следующую сосну. Третий — знакомый нам щербатый парень в мятой цветастой рубахе — чистил поваленные деревья от сучьев. Смахнув пот со лба, щербатый воткнул топор в лежащее дерево, закурил.

— Вы... Мужики, вы чего тут? — раздалось сзади.

Обернувшись, они увидели старика, смотрящего не на них, а на поваленные сосны.

— Рубим, не видишь разве? — сказал щербатый.

— Что ж вы, мужики, делаете? Нельзя рубить. Идите откуда пришли!

— Чего это нельзя? — удивился щербатый. — Твое, что ли? Не переживай, дедуль, с лесу не убудет, его тут вон сколько.

— Нельзя рубить! Я это сажал... отец сажал... Да какая разница кто, все равно нельзя!

— Успокойся ты, дед. Нам всего-то с десяток еще колупнуть да поедем. А больше и не уместится, — засмеявшись, щербатый отвернулся.

— Пошли вон отсюдова! — крикнул старик.

Посмотрев на него опять, мужики увидели в его руках топор щербатого. Щербатый попятился назад. Из-за его спины вышел татуированный, поигрывающий топором в толстых руках, исколотых синим.

— Канай давай, дедуля.

Шагнув вперед, татуированный споткнулся об корень и упал.

— Да ладно, чего вы... — испугался щербатый.

Пучеглазый замахнулся на старика топором, скорее с намерением попугать, чем всерьез ударить, но старик неожиданно прытко рубанул первым, попал в бедро. Пучеглазый свалился подрубленный, воя и зажимая ногу...

Из грузовика вышел массивный шофер.

Щербатый парень, роняя сигарету из зубов, ошалело завизжал:

— Совсем сдурел, старый?! Из-за деревяшек людей убиваешь!

Щербатый и татуированный вдвоем бросились к раненому пучеглазому, который орал от боли.

— Взяли его и пошли вон, — сказал старик, перестав волноваться.

Тут сзади выскочил шофер, ударил старика кулаком по затылку, вложив в удар всю свою массу. Старик упал. Пучеглазый перестал орать и затих, глядя на лежащего старика. Щербатый подошел к старику, перевернул его. Послушав в груди, сел на землю, глядя в никуда, взялся дрожащими руками за голову.

— Господи, что ж это так... что ни сделаем, все к худшему. Что ж это так, а? — жаловался щербатый, качаясь взад-вперед.

Шофер ухватил щербатого за шкирку, встряхнул.

— Очнись! Мотаем, пока не поздно!

Татуированный подхватил под мышки раненого пучеглазого, и они поспешили к машине.

Старик неподвижно лежал среди срубленных деревьев.

Сергей копал могилу руками. Когда не мог раздолбить землю или когда попадался камень — отверткой Вовкиной долбил землю, ковырял камни...

Ночь-ягода
Плыл рядом
И раздавил
День к осени
Всех бросили
Отпустил...

Сергей вытащил из кармана кольцо на шнурке.

Ночь бросили
День к осени
Убежал
Тень строгая
Пыль трогает
Отпустил...

Отвязал кольцо, отбросил шнурок.

Ночь-ягода
Плыл рядом
И раздавил
День к осени
Всех бросили
Убежал
Плыл рядом
И ночь-ягоду
Раздавил...

Кольцо надел на палец Насте.

Всех бросили
День к осени
Отпустил
Всех бросили
День к осени
Убежал.

Достав из кармана собственное кольцо, надел себе на палец.

Гробовоз ехал по дороге. Вовка был один. Веки его смыкались. Он не замечал, что засыпает. Он проехал по мосту, под которым лежала сухая канава. В траве валялась табличка «Река...» — дальше название скрывалось в траве.

Гробовоз стало водить из стороны в сторону. Колесами он наезжал на обочину то на одной стороне, то на другой.

Вовка уронил голову на грудь.

Гробовоз съехал с дороги на обочину.

Вовка, пробудившись, пытался справиться с управлением.

С обочины гробовоз соскочил в придорожную канаву, чудом не перевернувшись.

Вовка открыл двери. Высунулся на улицу, жадно глотнул воздух. Гробовоз остановился перед кустами, нос вздернут к дороге. Вовка взял часы Сергея, покрутил их, но стрелка мертво лежала на том же месте. Вовка поднялся, подошел к карте. Провел пальцем по карте, словно оглаживал всю дорогу, от той точки, где примерно сейчас находился, до Трехречья.

Вовка полез в карман, вздрогнул, не найдя там фотографии. Обшарил все карманы. Бросился к бардачку. Перебрал ворох фотографий девушек.

Вдруг откуда-то сзади, разрывая плотную тишину, зазвонил мобильный телефон. Вовка вздрогнул от неожиданности. Поднялся. Звонок шел из женской сумочки. Вовке стало страшно. Пересилив себя, он открыл сумочку. Достал все еще звонящий телефон. Нажал на кнопку.

— Для вас есть новое голосовое сообщение, — сказал голос из телефона, — чтобы прослушать, нажмите цифру «один», чтобы...

Вовка нажал первую кнопку. Из телефона раздался мрачный голос: «Я не буду тебя искать, но рано или поздно мы встретимся. Так устроен мир. Постарайся, чтобы этого не произошло, или я...» — голос прервался ударом. После паузы, тишины — короткие гудки. Вовка ошарашенно отключил телефон, испуганно посмотрел по сторонам.

Во дворе избы стояли лейтенант и Вика. Сосед, переживая, энергично шагал взад-вперед.

— Нет, ну куда он мог уйти в такое время? Уже за водкой отпустить нельзя. Нет, ну неужели сложно просто пройти двадцать шагов от избы до избы, взять бутылку и пройти двадцать шагов обратно?! Нет, все вот с выкрутасами какими-то надо, чтоб беспокоились все!

Грохоча, со стороны соснового бора показался несущийся на всей скорости грузовик, подпрыгивавший на колдобинах.

— Лейтенант, номер запомни! — крикнул сосед сквозь грохот, когда машина пронеслась мимо.

Лейтенант записал номер карандашом в блокноте. Сосед, как мог быстро, пошел к лесу. Выплюнув спичку и убирая блокнот, лейтенант обогнал его.

Грузовик на большой скорости домчался до развилки дорог под дубом. Задел колесом рельс, торчавший из канавы на дорогу, его мотнуло, он зацепил кузовом дуб, нависавший над развилкой. Чудом удержав равновесие, грузовик встал на колеса. От удара дуб вздрогнул.

С ветвей дуба на перекресток упало гнездо.

Испуганная сорока выстрелила из ветвей в небо.

Грузовик упылил дальше.

Старик полулежал на кровати в своей избе. Рядом стоял его сосед.

— Иди уже... говорю, все в порядке со мной. Спать хочу, — сказал старик.

Сосед встал, хлопнул старика по руке.

— Да, дед, крепкий ты мужик. Час назад думали, помер совсем, а ты вон уже лучше царя выглядишь.

Сосед приподнял короля с шахматной доски и поставил обратно. Взяв свои шахматы, фигуры на которых стояли в том же порядке, что и в самом начале, сосед направился к двери.

— Погоди! — окликнул старик. — Давай свои шахматы.

— Ты уверен?

Старик кивнул.

— Учти, я уже все ходы просчитал. Тебе конец, — пригрозил ему сосед.

Он поставил перед стариком шахматы. Старик сделал ход. Сосед ответил. Старик сходил еще раз. Сосед. Старик. Сосед.

— Мат! — объявил старик.

— Погоди! Как это? — сосед растерянно смотрел на доску, потом молча взял шахматы и вышел за дверь.

Старик засмеялся... вдруг схватился за затылок двумя руками, застонал. Встал, упал на колени, на бок.

Придумал куда
Взлетел птицею на
Долго шел, летел,
Река длинная.

Добежал туда,
Но зачем, куда
Долго шел, летел на
Река длинная.

Посмотрел назад на
Вместо следа дыра
Долго шел, летел,
Река длинная.

Было-будет нет
Да нашел, что есть,
Долго шел, летел на
Река длинная.

Радугою стал
И дождем упал на.
Долго шел, летел,
Долго плыл-бежал на.

Половик сбился в кучу. Старик с усилием поднялся. Постоял с закрытыми глазами, морщась от боли. Держась за стену, осторожно пошел на кухню.

На кухне в ведре намочил полотенце, обмотал голову.

Вернувшись в комнату, подошел к углу, раздумывая, смотрел на скомканное письмо от сына.

Проходя мимо ржавой бочки с мусором, сосед бросил в нее шахматы. Сделал несколько шагов прочь. Вернулся, вытащил шахматы и ушел...

Гробовоз по-прежнему криво стоял в придорожной канаве. Вовка дремал. Раздался стук в окно. Вовка дернулся, проснулся.

За окном стоял щербатый, грязный весь, загнанный... Он знаками показал, чтобы ему открыли дверь. Вовка открыл.

— Ты чего тут раскорячился? — спросил щербатый.

— Да так. Не знаешь, сколько времени?

— Сейчас скажу... — щербатый посмотрел в небо, пытаясь разглядеть одному ему ведомые приметы. — Нет, не знаю. Куда едешь?

— До Трехречья, — зевнул Вовка.

Щербатый вдруг встрепенулся, тревожно посмотрел по сторонам. Не найдя никакой опасности, повернулся к Вовке.

— Впервые слышу. Это где?

— Там, — Вовка показал рукой.

— Выходит, по пути нам.

Гробовоз ехал в ночи. Вовка рулил молча. Щербатый дремал у окна. Вовка затормозил. Нажал на сигнал. Автобус загудел. Щербатый очнулся, потер лицо, поднялся. Подошел к водительскому месту. Вовка не убирал руки с клавиши сигнала. Щербатый посмотрел на дорогу. Там никого не было.

— Ты чего? — спросил щербатый.

Вовка не отвечал. Щербатый снял его руку с сигнала.

— А? — Вовка вышел из оцепенения.

— Рехнулся?! — крикнул щербатый. — Там же никого!

— Да?.. — Вовка странным, лихорадочно-рассеянным взглядом посмотрел перед собой. — Не знаю.

Вовка открыл дверь, словно придавленный тяжелым грузом, вышел на улицу, жадно закурил.

— Эй, ты в порядке? — спросил щербатый, сев на подножку автобуса.

— Нет. Я не в порядке.

— Не знаешь, когда дождь будет?

— Ты извини, я не поеду дальше, — сказал Вовка.

— Это как?

— Обратно мне надо.

— Не гони. Столько ехал и обратно?!

— Ну. А чё такого?

— Да нет, ничего. Просто мне-то обратно никак нельзя... туда надо...

Щербатый кивнул в ту сторону, куда они ехали.

— Не, тут уж если я решил, то баста! Или я не я буду.

— Точно?

— Точнее некуда.

Щербатый поднялся и щелкнул рычажком на передней панели. Дверь гробовоза закрылась, оставив Вовку на улице.

— Эй! Ты чё? — возмутился Вовка.

— Да иди ты! — сказал щербатый.

— А ну открой!

Вовка отбросил сигарету и попробовал открыть дверь.

— Мне туда надо! — крикнул изнутри щербатый.

Он сел за руль, нажал на педаль, и гробовоз поехал.

Вовка вцепился в дверь. Не удержался, упал, прокатившись по дороге. На лице осталась ссадина. Стоя на коленях, Вовка зло смотрел вслед удалявшемуся гробовозу.

— Падла! — крикнул он, хотя его никто уже не мог услышать. На глаза от обиды навернулись слезы. — Падла ты, понял?! — крикнул он уже тише.

Пошарил рукой в кармане рубашки, ища фотографию сына. Не найдя, ударил кулаком по асфальту, разбив кулак в кровь, чтобы привести себя в чувство. Встал. Хромая, стал искать что-то на дороге. Поднял недокуренную сигарету, затянулся. Потрогал щеку — на пальцах осталась кровь. Прихрамывая, побрел в обратную сторону.

Землю куполом накрывала россыпь мерцающих звезд.

...Небо плотно окуталось облаками, ни луны не проглянет, ни звезды. Все вокруг в дыму. Кашляя, Вовка еле волочил ноги, хромал.

Впереди, где кончался овраг, горел лес.

Вовка остановился у ключа. Это был тот самый исток реки, в котором он когда-то набирал воду для самосвала. Теперь исток был забит заиленным мусором.

— Слышь, Бог! — крикнул Вовка вверх. — Там ты? Помоги мне, а? Дурак я, но сын у меня, к нему мне надо! Как там сперва... налево... или направо... — Вовка суетно, неумело перекрестился. — Ты уж извиняй, если не так чё.

Вовка бросился разгребать мусор.

...Кашляя от дыма, он грязными по плечи руками отбрасывал вязкую глину. Яма стала заполняться водой. Намочил футболку в грязной воде истока, обмотал ею лицо. Пошел в сторону горящего леса.

Скоро Вовка пропал в дыму.

Пальцы оторвали лист отрывного календаря, и наступил четверг.

Утром старик шел от своей избы к избе соседа. Там сидел на скамейке лейтенант с прислоненным к ноге металлоискателем. В одной руке сигарета, в другой пол-литровая кружка с дымящимся чаем. На коленях лежала книга «Венец».

Вика, расположившись на корточках около грядки с молодым укропом, задумчиво ела его.

— Как тебе книга? — спросила Вика.

— Давай поженимся, — предложил лейтенант.

Она не успела ничего ответить — к ограде приблизился старик. Он выглядел довольным.

— Слышь, лейтенант, а у меня внук родился!

— Поздравляю, дядь Петь! Когда случилось-то?

— Три года назад.

— Во как... — растерялся лейтенант.

— И, слышь, Петром назвали. В честь меня!

— А этих-то... поймали их, дядь Петь! Я вчера, значит, по рации сообщил, их патрульные наши и взяли. В милицию уже сдали! — просиял лейтенант. — Правда, один ушел...

— Да бог с ними... — насупился старик. — Пускай бы ехали себе. За что их арестовывать было?

— Ну как за что, дядь Петь? — обиделся лейтенант. — Они ж тебя убивали!

— Убивали... Это я, дурак старый, за дерево чуть человека не угробил. А мог ведь... — старик задумался, наблюдая за кушавшей укроп Викой. — Я, лейтенант, не пойду сегодня с тобой. Ты уж посмотри мины эти сам как-нибудь, ладно? А мне в город надо, к сыну пойду.

Лейтенант посмотрел на старика, кивнул. Старик, пожав ему руку, попросил:

— Ты соседу передай, что я ушел. Ну а крест найдешь... да не найдешь, наверное... Где только ни искали. Свой лучше не теряй.

— Да я неверующий, у меня и креста нет.

— Крест, лейтенант, есть у всякого, — сказал старик, размышляя о чем-то своем.

Оставив лейтенанта, задумчиво курившего, он подошел к ограде без калитки. Подмигнул Вике, та скромно улыбнулась в ответ.

Пошагал из деревни, не оглядываясь.

— Слышь, Вик... — сказал лейтенант.

— Давай, — ответила она.

— Правда?

Она кивнула. Лейтенант порывисто поднялся, подошел к Вике. Книга «Венец» упала на землю вверх обложкой. Лейтенант схватил Вику, приподнял ее на руках, и они стали целоваться... Мир вокруг них закружился.

Мир перед глазами Вовки кружился. Черный от гари пожара грязный Вовка шатко плелся по дороге в сторону раскаленного солнца, от усталости словно пьяный. Солнце наполовину выползло из-за горизонта.

Впереди виднелся мост. Табличка с названием реки валялась в траве у моста. Вовка уже ничего не видел, кроме моста, всё как в тумане.

За мостом дуб накрывал развилку. Вовка уже ничего не видел, кроме дуба, всё как в тумане.

Сын, помахав Вовке рукой, бежит к детям в детском саду.

Не выдержав взгляда отца, Вовка отворачивается и бежит к самосвалу, в котором сидит Настя...

Вовка споткнулся о кусок рельса, торчащий из груды металлолома в придорожной канаве. Упал, сполз в канаву.

Он спал.

Достигнув развилки под дубом, старик присел на круглый валун, спиной откинулся на ствол дуба. Стал разминать больную левую ногу левой же рукой. Другой рукой принялся шарить по карманам. С удивлением достал из одного кармана немецкий наградной железный крест, про который уже забыл. Положил его на колено... нашел наконец в одном из карманов платок, утер лоб. Несколько раз глубоко вздохнул, отдыхая. Убрал платок, стал рассматривать наградной железный крест, сохранившийся очень хорошо, хоть и пролежал в земле столько лет. Сотрясенная голова опять заболела, он тронул затылок. Закашлялся.

Вовка в канаве проснулся. Сел, размял ногу. С трудом поднявшись, вылез из канавы. Отец и сын посмотрели друг на друга, кивнули, словно вчера расстались. Словно пытаясь понять, где находится, и вспомнить, как сюда попал, Вовка посмотрел по сторонам.

— Ты чего такой чумазый? — спросил старик.

— Да так... ничё, отмоюсь. Как ты-то?

— Да как обычно... Вот... письмо твое прочел. Иду внука повидать... да и тебя тоже...

— Слушай, ты уж это... не прав я...

Вовка отвернулся.

— Да ладно. Я и сам-то...

Они не смотрели друг на друга, и Вовка не видел, что старику становилось все хуже. Старик снял кепку.

— Ты вот что, Вов... Сгоняй-ка домой, притащи водички, а? Пошел вот, а попить забыл взять.

— Что с тобой, па? — забеспокоился Вовка.

Он только что заметил повязку на голове старика.

— Да так, ушибся чуть. Притащишь?..

Вовка вскочил.

— Я быстро, па! Я мигом!

Вовка быстро направился к деревне. Он все еще хромал. Когда он перешел на бег, это далось ему с трудом, но он все равно бежал.

Старик, проводив его взглядом, достал из рюкзака военную флягу и тряпку. Отвернул крышку, попил воды, морщась от боли.

Река смутно виднелась за стеной плотного тумана.

Сверху могил была насыпана свежая земля.

Сергей всмотрелся в реку. Противоположного берега за туманом видно не было.

Сергей разделся. Достал из рюкзака водочную бутылку. Там все также оставалось граммов пятьдесят. Открыв бутылку, Сергей без сожаления вылил остатки водки в реку. Туман поглощал звуки.

Из фляги старик начал лить воду на тряпку и выронил вдруг и тряпку, и флягу. Упал на бок, схватившись руками за голову, завыл тихо.

Немецкий крест отлетел на метр, упал в пыль.

Из фляги медленными толчками вытекала вода.

Перед глазами все поплыло, увеличилось, совсем близко от себя старик увидел гнездо с сорочьими перьями.

Рядом с гнездом блестел потерянный золотой крест.

Держась руками за голову, старик медленно пополз по иссохшей земле к своему кресту. Из ушей его текла кровь. Он отнял руки от головы, стал загребать пальцами пыль, помогая себе ползти.

Внезапно небо, еще минуту назад безоблачное, разразилось сильнейшим дождем, словно не жгло минуту назад солнце. Мигом запузырились лужи.

Старик не мог уже ползти, только руку тянул к кресту. Схватил пальцами, зажал в кулаке.

Обернувшись, он посмотрел прямо на нас, испуганно прижал кулак с крестом к себе. Он хотел что-то сказать, но не сказал, разучившись говорить. Ему было страшно. С ветки дуба в рот стекла струйка воды, он проглотил воду и перестал бояться, вздохнув свободнее.

Он поднялся легко, умытый ливнем от крови, и мы пошли рядом. Он принял темную бутыль, глотнул, передернувшись от крепости напитка.

— Ух, — сказал он и засмеялся.

Пройдя несколько шагов, он обернулся. Посмотрел сквозь стену дождя...

...на мертвое свое тело, на флягу, из которой толчками выливалась вода...

...на подбежавшего сына, который, выронив кувшин, упал на колени рядом с телом...

Старик отвернулся, дальше пошел без тени всяких сожалений.

Над головой пролетела сорока.

Вода из фляги смешивалась с дождевыми лужами, наполнившими землю. Лужи лились одна в другую, смешиваясь, узким быстрым потоком мчались неведомо куда.

Засохшая река, идущая мимо соснового бора, заполнялась водой. Вода, все ускоряясь, вливалась в широкую реку. Продолжая ускоряться, река ширилась... впадала в бесконечное море.

АНАСТАСИЯ МАЛЕЙКО

# Один день из жизни Лилички

СЦЕНАРИЙ

Стол, стулья. Окно открыто. Жарко. С улицы слышно, как заводится автобус и уезжает. Следователь — сорокалетний мужчина без особенностей — что-то пишет. Напротив него — девушка шестнадцати лет в легком синем платье. На смуглых ногах — балетки с белыми бусинами. Из-под балеток торчат полоски несвежего пластыря. В воздухе висит страх. Вернее, ничего здесь не висит, кроме белого матового плафона, но все равно страшно. Сразу хочется в туалет. Или пить. Или и то, и другое.

Следователь хмурится, поминутно смотрит в окно — ему явно хочется быть не здесь, а где-то в другом месте.

С л е д о в а т е л ь. Итак, Лилия Сергеевна Бобылева.

Отъезжает на стуле. Выдвигает ящик стола, вытаскивает мешок с конфетами. Встает, проходит к шкафу, открывает дверцу. На полке в ряд выставлены, как в витрине, одинаковые белые чашки с блюдцами. Берет в правую руку чашку, в левую — блюдце, замирает, задумывается. Ставит блюдце на полку, закрывает шкаф. Идет с чашкой к кулеру. Пока льется кипяток, хмуро смотрит на пластыри Лили. Та, видимо, чувствует взгляд и инстинктивно прячет ноги под стул.

Следователь ставит на стол чашку с кипятком, опускает в нее чайный пакетик.

С л е д о в а т е л ь. Только зеленый остался. Конфеты.

За окном заводится очередной автобус. Следователь берет пульт, пробует включить кондиционер. Подставляет под шумящий блок руку — теплая струя воздуха. Выключает. Садится напротив Лили.

С л е д о в а т е л ь. Итак, Лилия Сергеевна. Сейчас вы мне все подробненько расскажете.

Лиля безучастно смотрит в чашку с чаем.

Л и л я. Я все рассказала уже. Нечего больше рассказывать.

С л е д о в а т е л ь. А вот сейчас вы чаю выпьете и еще что-нибудь вспомните. А может, вспомните, что совсем не так дело было, как вы мне рассказали, а?

Л и л я. Нечего больше рассказывать.

Следователь вздыхает. Берет из папки листок бумаги, подносит к лицу Лили.

С л е д о в а т е л ь. Кто это написал?

Молчание.

С л е д о в а т е л ь. Хорошо, читаю. «Лиличка похожа на вишню. Или на сливу». (*Читает медленно, серьезно, взвешивая каждое слово.*) «Такая же сочная». (*Откашливается.*) «Обтянутая тонкой кожицей, с нежной мякотью внутри». С нежной мякотью внутри. Ну?

Л и л я. Не знаю.

---

Анастасия Малейко — филолог-литературовед. Работала журналистом, литературным редактором, радиоведущей. Пишет пьесы, прозу, сценарии. В 2012 году вошла в шорт-лист Всероссийского драматургического конкурса «Действующие лица» (организатор — московский театр «Школа современной пьесы») с пьесой «Кто любит Берту», которая опубликована в сборнике «Лучшие пьесы 2012 года» (М., 2013, издательство «Livebook/Гаятри»). Пьеса «Домашний урок» принята к публикации в журнале «Современная драматургия» (2013, № 3). Живет в Челябинске.

С л е д о в а т е л ь (*встает, начинает ходить по комнате*). А я знаю! Написал это ваш отчим Виктор Александрович Крахов, 1965 года рождения, нигде не работавший и проживавший с вашей матерью в течение полутора лет. Так?

Молчание.

С л е д о в а т е л ь. Он это написал, дорогая Лилия Сергеевна, потому что домогался вас и хотел склонить к сожительству. Так?

Молчание.

С л е д о в а т е л ь. Вы долго мучились, страдали, не знали, что делать. Возможно, ваша мать что-то подозревала, но не придавала этому значения. В ночь с 5-го на 6-е марта пьяный Крахов вновь начал вас домогаться, и вы, за-щи-ща-ясь, в целях самообороны, ударили его тупым предметом в висок. Вы испугались, оделись, вышли из дому и пошли в сторону вокзала. Соседка из 35-й квартиры видела вас выходящей из подъезда приблизительно в 2.15. Вполне допускаю, что вы вышли из дома без всякой цели, поскольку были в состоянии крайнего психического возбуждения. Когда вы вернулись (примерно в 3.40), ваша мать, Антонина Петровна Бобылева, была уже дома. По ее показаниям, она вернулась домой с работы около трех, обнаружила лежащего на полу Крахова, вызвала «скорую». «Скорая» приехала в 3.55.

Подходит к окну. Закуривает.

Л и л я. Я не убивала его. Это она.

Следователь курит, смотрит на аккуратные клумбы, затем достает из папки новый листок бумаги, ходит по кабинету, читает.

С л е д о в а т е л ь. «Лиличка сегодня грустная. Она сидит на подоконнике и ест груши. Груши маленькие и сочные, а руки у Лилички смуглые и липкие. Подойти бы к ней, уткнуться в грушевый огрызок, а заодно и ладонь откусить». Кто это? А? Кто это писал?

Л и л я. Виктор Александрович много чего писал.

С л е д о в а т е л ь. Вот именно, что писал! А сейчас лежит себе на кладбище и не пишет!

Лиля начинает то ли всхлипывать, то ли шмыгать носом. В белой чашке все так же зеленеет остывший чай. За окном слышно, как смеются и матерятся мужики. Им весело, у них июнь.

С л е д о в а т е л ь (*ласково, успокаивающе*). Лилия Сергеевна, я же хочу как лучше. Вы думаете, мне нужно вас мучить? Да мне, как и вам, хочется поскорее со всем этим безобразием покончить. Ваши сочинения (перебирает несколько листов бумаги, исписанных мелким почерком) никому не нужны.

Лиля продолжает шмыгать.

С л е д о в а т е л ь. Ваша мама очень переживает за вас. Она все нам рассказала. (*Придвигает к Лиле конфеты и чай.*) Вы зря так расстраиваетесь. Все это, конечно, печально, но, поверьте, подобных случаев много. Вас никто не хочет обидеть, Лилия Сергеевна. Мы, наоборот, хотим помочь вам. Чем скорее вы признаетесь в произошедшем, тем будет лучше для всех. Ответить на вопросы, подписать показания — и всё, вы свободны! (*Гладит руку Лили, та вздрагивает, плачет.*) Лето вот (*кивает в сторону открытого окна*), на море поедете. Вы море любите?

Л и л я (*мотает головой, икает*). Я лес люблю.

С л е д о в а т е л ь. Лес? Ну, так значит, будете ездить в лес! По ягоды, грибы, да? (*Смеется.*) Я вот, помню, в вашем возрасте все больше о море мечтал. Деньги копил на надувной матрац.

Звонит мобильный телефон. Следователь смотрит на дисплей, отвечает.

С л е д о в а т е л ь. Да. Да, могу. Подожди. (*Отрывает от бумажного кубика листок, прижимает трубку плечом к уху, пишет.*) Так. Записал. Ну чего повторять, записал я. Еще одно полотенце.

Комната, напоминающая номер в санатории. Все чисто, уютно. Светлые шторы, светлая мебель, на столе — ваза с тюльпанами. Пожилой мужчина, явно за семьдесят, разбирает спортивную сумку. На нем темно-синий спортивный костюм. В номер стучат, мужчина хмуро смотрит на дверь. Дверь открывается, заглядывает круглолицая брюнетка. Она улыбается, на щеках ямочки. Полная, мягкая, округлая, как ватрушка.

Б р ю н е т к а. Ну как наш новый жилец? Устраиваетесь?

Голос у нее звонкий, тягучий. Она продолжает:

Б р ю н е т к а. А вот босиком у нас ходить не надо!

Молчание.

Б р ю н е т к а. Вы слышите меня, Андрей Петрович? Наденьте тапочки.

Последняя фраза звучит ласково, и Андрей Петрович виновато смотрит вниз, на свои узловатые пальцы.

С л е д о в а т е л ь (*Лиле*). По два месяца жил у тетки. (*Возбужденно жестикулирует.*) Избушка маленькая, кровать с панцирной сеткой, холодильника и то не было, а ведь был счастлив, Лилия Сергеевна! (*Садится на край стола.*) И у вас счастье будет, все же впереди, столько дорог перед вами. Вам сколько сейчас? Шестнадцать?

Лиля кивает головой.

С л е д о в а т е л ь. Ну и славно! Вот вы мне сейчас все расскажете, и я вас отпущу, дышать пойдете в парк, голубей кормить, да?

Л и л я. Я не знаю, что вам рассказывать...

С л е д о в а т е л ь (*кричит*). Встать!

Лиля вздрагивает, поднимается. Следователь пересаживается на свое место.

С л е д о в а т е л ь. Лилия Сергеевна. Я не знаю, зачем вы это делаете. Вот в этой папке дневник Виктора Крахова. Мне известны все подробности. Могу кое-какие зачитать.

Открывает папку, листает бумаги.

Л и л я (*потоком сквозь слезы*). Не надо ничего зачитывать! Пожалуйста, не надо! Он хороший был, правда, он добрый! Он маме кольца дарил! И ремонт нам на кухне сделал! И полки книжные повесил в моей комнате!

С л е д о в а т е л ь. Очень хорошо. Сядьте.

Лиля садится.

С л е д о в а т е л ь. А сейчас все по порядку. Про книжные полки, про ремонт на кухне и что там еще. Вы только успокойтесь, Лилия Сергеевна, не надо так волноваться.

Л и л я (*говорит запоем, временами сморкается*). Никогда не знали, что от него ждать... Пишет сидит — серьезный такой. Мрачный. Красивый такой. Подходить, спрашивать там чего-то — нельзя. Сердиться начинает. (*Улыбается.*) Ругался смешно. Как будто в целом свете нет дела важнее его писанины. Не знаю, может, он и правда талантливый был. Только это не главное — что он там писал. Главное — что нам жить веселее стало. Помню, первый раз в Новый год его увидела.

Лиля и мама сидят за столом. Жуют, смотрят телевизор. На столе — апельсины, открытая коробка с конфетами «Птичье молоко», бутерброды. На экране кто-то громко и жизнерадостно поет.

Л и л я (*за кадром*). Это у нас всегда так в Новый год. Сидим. Едим, слушаем. Как надоест — спать ложимся. Вот и тогда то же самое.

Звонок в дверь. Лиля и мама смотрят друг на друга. Лиля идет к двери, на ходу выпивая из растерзанного апельсина сок. Открывает. Замирает с растопыренными апельсиновыми пальцами в дверном проеме. Оглядывает пришедшего снизу вверх.

Черные поношенные ботинки. Джинсы. Расстегнутая осенняя куртка. В обветренных красных руках — бутылка шампанского и трикотажная шапка. Выше — радостное небритое лицо.

В и к т о р. Здрасьте. Вы — Лиля?

Л и л я. Лиля.

В и к т о р. А я — Витя. Можно зайти?

Витя заходит, довольно ловко снимает ботинки и куртку, остается в растянутом сером свитере крупной вязки с горлом. Лиля внимательно осматривает его носки.

Проходят в комнату. Лиля садится на прежнее место.

Витя выключает телевизор — комната сразу становится осиротелой, убогой, скучной.

В тишине, стоя перед столом, Витя открывает шампанское, заливая пол пеной.

В и к т о р. Бокалы где? Лиля, есть в этом доме бокалы?

Он явно боится обращаться к Лилиной маме. А мама неотрывно смотрит на выключенный экран.

М а м а. Зря вы, Виктор, шампанское купили. Мы его все равно не пьем.

Глаза у нее подведены синим. И густые накрашенные ресницы.

Л и л я. Тут я совсем вырубаюсь: чтобы она ухажера своего на «вы» называла — такого сроду не было! Только в Крыму. Мне тогда лет семь было. В бар она пошла вечером. А меня куда денешь? Ну, взяла с собой. Там Арсен с нами познакомился, дядька, видно, что добрый, только заикается немножко. Вот угощал он маму коктейлями, а меня — ореховым раем.

С л е д о в а т е л ь. Чем?

Л и л я. Ореховым раем. Это мед с орехами. Не пробовали?.. Ну и говорит она этому Арсену — вы, мол, нас извините, но мы не местные, приехали отдыхать, к вашему графику еще не привыкли, так что спасибо за все, конечно, но нам спать надо идти. Он как услышал, так весь синий сделался! Орет на своем чего-то, вазочку с орехами у меня отнимает и на пол кидает! И, главное, заикаться перестал, только глаза бегают.

С л е д о в а т е л ь. А что с шампанским-то?

Л и л я. А, да выпил он его. Постоял-постоял да выпил из горлышка. А чего ему оставалось? Зато потом как разошелся! Хватит, говорит, тут с апельсинами сидеть, пошли гулять! А куда гулять-то? На площадь мы не ходим, чего мы там не видели? А он все про друга какого-то рассказывал, про художника. А я что? Я — как мама.

Виктор стоит на обочине с поднятой рукой. Куртка надувается от ветра. Машины проскакивают мимо. Лиля с мамой сидят на остановке рядом, смотрят на Виктора.

Мама вытаскивает из-под шубы шарф, подходит к Виктору.

М а м а. На, шею обвяжи.

Сама встает вместо него, поднимает руку. Первая же машина останавливается.

Усаживаются, трогаются.

На заднем сиденье в середине Виктор, по бокам — мама и Лиля.

В и к т о р. Увидите сейчас, как живут настоящие художники. Настоя-а-щие, понятно?

Он улыбается. Вокруг шеи обмотан в несколько слоев шарф.

По радио звучит быстрая веселая музыка.

В и к т о р. Такого чердака вы еще не видели. Галерея! Все что хочешь нарисует.

Л и л я. Все-все?

В и к т о р. Ну да! Вот ты, к примеру, чего хочешь?

Л и л я (*поворачивается к окну*). Меня пусть нарисует.

В и к т о р (*смеется*). Ну, это запросто.

Насвистывает мотив из «Профессионала». За окном — темнота, огни, изредка наряженные елки, встречные машины.

Л и л я. Ну, доехали мы тогда все-таки до этого художника, а там не квартира, а целая галерея в два этажа! И художник — такой же, как наш, худой, только постарше. Всю дорогу руки нам целовал.

Следователь встает, берет со стола чашку с остывшим чаем. Смотрит в чашку. Выпивает. Морщится.

С л е д о в а т е л ь. Гадость какая.

Поднимает за нитку чайный пакетик, несет его над чашкой к мусорной корзине, что у двери. Лиля встает, подходит к раскрытому окну, облокачивается о подоконник.

Л и л я. Это надо же, говорит, какой типаж!

Следователь бросает взгляд от мусорки к окну.

С л е д о в а т е л ь. Что?..

Л и л я. Ну, художник этот говорит — надо же, какой типаж! Если ты, Витя, не возражаешь, я буду твоих дам рисовать! Виктор Александрович смеется, пьяненький уже от шампанского-то. Не возражаю, говорит, рисуй, только чтоб без халтуры. И нарисовал. Похоже даже. Красивые мы там с мамкой сидим. Как две графини...

Андрей Петрович в тапочках на босу ногу стоит у окна так, чтобы его не было видно. Из окна виден сад — ухоженные яблони, сирень, взлохмаченные пионы. Узкие дорожки выложены щебнем. Под яблонями — скамейки. На одной из скамеек сидят две пожилые женщины. Одна что-то рассказы-

вает, жестикулирует, вторая слушает, еле заметно кивает и улыбается. У пионов стоит старушка лет восьмидесяти, в длинной юбке и в футболке с капюшоном. Она задумчиво перебирает пальцами лепестки пиона, шевелит губами — кажется, что она разговаривает с цветком. Внезапно старушка в футболке поворачивается к окну Андрея Петровича, и тот резко отходит.

Он смотрит на диван, садится, встает и вновь садится — прочный диван.

Идет в ванную. Оглядывает душевую кабину. Поворачивает кран — резвая струя воды. Закрывает. Подходит к унитазу, смотрит в чисто вымытое унитазное нутро. Нажимает на слив. Все работает.

Возвращается в комнату. Садится за стол, отодвигает вазу с цветами на край. Барабанит пальцами по столу. Будто спохватившись, достает мобильный телефон, набирает номер.

А н д р е й  П е т р о в и ч. Алеша, это опять я. Снова я, да.

Голос у Андрея Петровича низкий, приятный, привыкший давать указания.

А н д р е й  П е т р о в и ч. Да не обедал я. Рано еще. Все нормально, да. Ты знаешь, я что вспомнил? Помнишь, ты в лагерь ездил в шестом классе? Или в седьмом? Я еще приехал к тебе, а ты жалуешься. Кто-то обижал там тебя. Ты еще подрался, мне на работу звонили. Да ты подожди...

Андрей Петрович встает, снова подходит к окну. Старушка у пионов все еще стоит, но уже не шепчет.

А н д р е й  П е т р о в и ч. Ты просился тогда... Ну, чтоб я забрал тебя домой. А я не забрал... Черт его знает. Ты скажи мне — чем там дело кончилось? А? Говорить не можешь. А...

Стук в дверь — заглядывает та же женщина-брюнетка с ямочками.

Б р ю н е т к а. Андрей Петрович, обед! Мойте руки и пойдемте со мной, столовую покажу.

По узкому коридору идет женщина с ямочками, за ней — Андрей Петрович. Он утыкается взглядом в ее шею с золотой цепочкой.

Входят в просторную столовую. Длинные ряды столов. Вазы с цветами на подоконниках. За столами в основном пожилые женщины. Мужчин трое. Все с интересом смотрят на Андрея Петровича.

Женщина останавливается перед столами, улыбается. Андрей Петрович вынужденно останавливается слева от нее.

Б р ю н е т к а. Дорогие наши! У нас новый человек — Андрей Петрович Колобов! *(На ухо Андрею Петровичу.)* Садитесь сюда.

В столовой дают борщ. Андрей Петрович сидит рядом с пожилым мужчиной в футболке с надписью Rikki. Борщ красный, с белым сметанным холмиком в середине. Все размазывают холмик по кругу, молча едят.

Мужчина в футболке с надписью Rikki косится на Андрея Петровича.

М у ж ч и н а. На лето сюда или как?

Андрей Петрович тянется за хлебом, встречается взглядом с пожилой женщиной напротив. Та вежливо улыбается хорошей зубопротезированной улыбкой.

А н д р е й  П е т р о в и ч. Не знаю пока. Посмотрим.

Лиля разворачивает конфету, откусывает. Жует.

Л и л я. Вот вы говорите — лежит он сейчас. Вроде как раньше писал, а сейчас — всё, отписался. А он, между прочим, нас благодарил, что мы ему жизнь вернули! Это он так выражался. Что вроде как раньше он не знал, как писать и что делать, а сейчас знает. Потому что мы ему глаза открыли.

С л е д о в а т е л ь. Так вы же и закрыли.

Л и л я (*перестает жевать, вздыхает*). Выходит, что так. Только не виноваты мы. Вам же надо как? Чтобы все чисто было, как в аптеке, да? Чтобы все как надо. Чтоб на матрац копить, в море бултыхаться. А если не получается как надо, а? Вот не выходит, и все тут! Тогда как?!

С л е д о в а т е л ь. Когда не получается, надо стараться. Получится. Не сразу, но получится.

Л и л я. Ты всегда таким был?

С л е д о в а т е л ь. Каким?

Л и л я. Ну таким. Как в аптеке. «Не получается, стараться»... Он вот

другим был. Как с другой планеты. Вроде и денег всегда в обрез, и одет как будто с поезда только что. А вот хорошо с ним было. Спокойно. Меня ведь как все называют? Лилька. А он — Ли-и-личка. Мы с ним как столкнулись тогда семнадцатого июля у газетного киоска, так другая жизнь у меня началась...

Лиля стоит у стеклянной витрины киоска — разглядывает журналы. Белые бретели сарафана впились в смуглые плечи. Виктор — джинсы, шлепанцы, майка — подходит сзади.

В и к т о р. Ку-ку.

Лиля резко разворачивается.

Л и л я. А... ты, — вновь поворачивается к киоску. — Ну что там — наводнение?

В и к т о р. Где?

Он следит за Лилиным взглядом и изучает те же журнальные обложки, что и Лиля.

Л и л я. Как где? Ты что, точно ку-ку? Дома, конечно. Генеральная уборка продолжается?

В и к т о р. Близка к завершению. (*Наклоняется к смуглому Лилиному плечу.*) Уже прихожая.

Л и л я. Ясно. Раз в две недели. Привыкай.

В и к т о р. Это ты из-за генерального наводнения технично смылась?

Л и л я. Я не смываюсь. (*Подходит к витрине близко.*) Я ухожу по делам.

В и к т о р. А кофе кто утром просыпал?

Лиля разворачивается к Виктору, округляет глаза, разыгрывает сцену.

Л и л я. Кофе?! Какой кошмар? Кто просыпал кофе? Ка-кой-не-го-дяй-пе-ре-во-дитпрродукты?!

Виктор усмехается, закуривает.

В и к т о р. Похоже.

Л и л я. Что «похоже»?

В и к т о р. То самое.

Л и л я. Да вы, сударь, предатель.

Виктор выпускает дым, смотрит, прищурившись, на Лилю.

В и к т о р. А тебе читали когда-нибудь «Лиличку»?

Л и л я. Это еще что?

Лиля смотрит в упор на Виктора.

Виктор спокойно смотрит перед собой, читает легко, без пафоса — будто рассказывает о чем-то будничном.

Завтра забудешь, что тебя короновал,
Что душу цветущую любовью выжег,
И суетных дней взметенный карнавал
Растреплет страницы моих книжек...
Слов моих сухие листья ли
Заставят остановиться, жадно дыша?
Дай хоть последней нежностью выстелить
Твой уходящий шаг.

Лиля сдувает челку снизу вверх.

Л и л я. Ты написал?

В и к т о р. Не-а. Маяковский. Любовь была у него. Лилей звали, как тебя.

Виктор щелкает пальцем по окурку в сторону урны. Окурок попадает точно в цель.

Л и л я. Я потом у тетки все книжки переворошила, Маяковского искала.

С л е д о в а т е л ь. Нашла?

Встает, идет с мобильным телефоном к двери.

Л и л я (*вслед*). Нашла. Только там все больше про Ленина да про революцию. Нету про любовь. (*Следователь останавливается у двери, смотрит на Лилю.*) А у Верки потом нашла. У нее книжек много, одного Маяковского штук десять, в красных обложках все стоят...

С л е д о в а т е л ь. Подожди, я сейчас. Посиди пока.

Выходит в коридор. Окна распахнуты, никого нет. Подходит к окну, набирает номер. Ждет.

С л е д о в а т е л ь. Пап. Ну? Отлично. Сходи погуляй, там экологически чистая зона. (*Пауза.*) Ну и что? Тебе какая разница — бабы или мужики? Ладно, ладно... Я чего звоню. Про лагерь этот долбаный. (*Забирается на подоконник.*) Я вспомнил. Ну, в общем, не переживай, я там справился. (*Пауза.*) Я их горячей кашей облил. (*Пауза.*) Какой-какой... Манной. Ты давай, не дичай там, общайся.

Спрыгивает. Идет обратно в кабинет. Лиля стоит, потягивается.

С л е д о в а т е л ь (*проходит к своему стулу.*) На чем остановились? На Маяковском?

Л и л я. Это что, важно?

С л е д о в а т е л ь (*садится, кладет мобильник справа*). Очень.

Л и л я. Ну, вырвала у Верки две странички потихоньку. Все равно же

не читают. (*Садится на стул. Вытягивает ноги.*) Положила в папку с гербариями. Не знаю, как она нашла. Сроду в вещах моих не рылась. Я даже сигареты не прятала сильно-то. Лежат себе в кармане и лежат. Все поэтому у меня стреляли. Завидовали все, что шмона у меня дома не бывает. А тут прихожу домой — сидит. Семечки грызет. Кожуру на газетку складывает. Я гляжу, а это и не газетка вовсе, а страницы Веркины. Я потом их из мусорки вытащила и в тетрадку переписала.

Следователь. Лилия Сергеевна. (*Закуривает.*). Какие отношения были у вас с Виктором Александровичем?

Лиля (*протягивает руку к сигарете*). Можно?

Следователь достает из пачки сигарету, подает Лиле. Поджигает спичкой.

Лиля. Нормальные отношения были. Он как-то сказал мне (*затягивается*), что не получается у него серия фотографий про девчонок типа меня.

Следователь. Он что, фотограф был?

Лиля. Да не знаю я, кем он был. Все писал. Фотографировал. Творческий, короче. Ну вот. Говорил, что не хватает ему чего-то. Ну солнечного дня там... Двора самого обычного, погрязнее. Чтоб веревки были для белья, и простыни чтоб висели. А в этом дворе чтобы девочка вся в белом в теннис играла и не замечала, что вокруг нее некрасивое все, понимаешь? Она только... (*складывает правую руку в «пистолет», прицеливается где-то выше головы следователя*) на мячик смотреть должна... и на ракетку, а не на белье с простынями. В этом все дело. Художественный контраст. (*Убирает «пистолет».*) Так он сказал. Я прям тут же ему и предложила. Давай я буду этой теннисисткой в белом. А ты фотографируй. Сколько понадобится времени, столько и буду. Не торопись, снимай, чтоб все как надо получилось. Контраст и все такое. (*Стряхивает пепел.*) Потом он двор искал долго, все ему не нравилось. Зато как нашел, так с радости даже в школу за мной заехал. А у нас классный час. Сидим, вредные привычки обсуждаем. А он головой в дверь всунулся, ищет меня, найти не может. (*Смеется.*) Классная спрашивает: вам кого? А он: мне Лилию Бобылеву по срочному делу. Все как заржут. Повел двор показывать. А это суходол. Там бараки деревянные под снос стоят. Болото рядом. Мы туда раньше курить ходили.

Тушит окурок.

Грязный заброшенный двор. Заросли кустарников, крапивы, полыни. На земле — пустые бутылки, слой окурков, полиэтиленовые пакеты. На перекладине старых качелей лежат половина батона, бумажный пакет из-под кефира. Качели слегка раскачиваются и ржаво поскрипывают. Вдоль двора — вытянутые двухэтажные деревянные бараки. Второй этаж нежилой — стекол нет, сквозь темные оконные заплаты видны ободранные клочья обоев, насыпи щебенки. На первом этаже — занавески, трехлитровые банки на подоконниках. В одном окне — мальчишка лет двенадцати, в трусах, — курит в открытую форточку.

Виктор с большим фотоаппаратом на плече задумчиво пинает бутылки. Лиля смотрит на курящего мальчишку. Качели продолжают тоскливо скрипеть.

Хлопает дверь барака — выходит мужик в серой спецовке, бодро идет в сторону зарослей. Проходит в двух метрах от Виктора, резко разворачивается.

Мужик. Слушай, браток, курить есть?

Виктор секунду смотрит мужику в лицо, затем медленно достает пачку, протягивает.

Мужик берет три сигареты.

Мужик. А ты не местный, браток?

Виктор молча закуривает. Мужик достает из кармана спички, чиркает несколько раз. Закуривает. Оглядывается на Лилю.

Мужик. С тобой девчонка?

Виктор утвердительно кивает.

Мужик выпускает дым. Воодушевляется.

Мужик. Слушай, браток, я вижу, ты хороший человек. Здесь такое дело. (*Подходит ближе к Виктору, говорит*

*тише.*) Сын в больнице, деньги нужны. Самому не собрать. Дай, сколько не жалко.

Виктор затягивается, поправляет ремень фотоаппарата.

В и к т о р. Нет денег. Иди куда шел.

Лиля смотрит на бараки. В окне мальчишки в трусах уже нет. Она слышит разговор, но не реагирует.

Мужик беззубо улыбается.

М у ж и к. Ну давай, браток. Не сердись.

Он легко хлопает ладонью Виктора по плечу и уходит в сторону зарослей.

Лиля подходит к Виктору.

Л и л я. Пошли отсюда.

В тот же момент из зарослей выходят трое мужиков в таких же спецовках. Медленно надвигаются. Один поднимает камень, швыряет — попадает Виктору в колено.

Л и л я. Вот сука, а!

Лиля поднимает этот же камень и кидает в мужиков. Промахивается. Тянет Виктора за рукав.

Бежать все начинают одновременно, как по команде. Лиля впереди, следом Виктор, затем — мужики.

Фотоаппарат болтается из стороны в сторону. Бегут мимо помойки с раскиданными арбузными корками, мимо двух дачников с рюкзаками и ведрами, мимо ларька. Впереди — трамвайная остановка. Лиля внезапно спотыкается, подворачивает ногу, падает. Один из троих спецовочных подбегает к ней, хватает за волосы и выворачивает руку.

С п е ц о в о ч н ы й. Чё, падла, бегаешь быстро?

Он говорит сквозь свист, срывается на кашель.

Лиля начинает жалобно выть. Внезапно мужик мягко оседает — его больше нет, а Виктор, вцепившийся в камеру двумя руками, есть.

Поднимаются, бегут, взявшись за руки, Лиля прихрамывает. Впереди — звонок подъезжающего трамвая.

Пять метров до открытых трамвайных дверей — и сзади Лилину шею обхватывают сильные жилистые руки. Виктор начинает их отдирать — получает кулаком в лицо, падает, встает, шатаясь, идет на слепленные в одну массу тела. Натыкается на бритоголового парня ростом с баскетболиста. Тот методично отдирает цепкие пальцы от Лилиной шеи — Лиля тут же ныряет под образовавшейся беседкой из рук в трамвай, за ней — Виктор. Двери закрываются и вновь открываются — в вагон заскакивает баскетболист.

Б а с к е т б о л и с т. Давай, поехали! (*Трамвай трогается.*) Я найду тя, понял?! — кричит баскетболист в заднее стекло. — Я здесь всех знаю, понял?!

Он отряхивается.

В вагоне светло, за окном — сумерки. Пассажиров мало, в основном пенсионеры. Пятилетняя девочка стоит в проходе и внимательно смотрит на Виктора, вытирающего рукой кровь с подбородка.

Лиля смотрит на девочку, на Виктора и начинает смеяться — сначала беззвучно, затем громче. Не в силах выговорить слова, показывает пальцем на фотоаппарат — и хохочет еще больше.

В и к т о р. Чего?

Он хмурится.

Л и л я. Это ты... его... вот этим по башке... бумс!

Показывает, как именно «бумс», захлебывается от смеха. Волосы лезут в глаза, в рот. На щеках блестят то ли слезы, то ли капли пота.

Виктор усмехается. Расчехляет футляр. Вскидывает камеру — и щелкает.

Андрей Петрович идет по сосновому парку. Сквозь сосны видно здание Дома престарелых «Забота». Под ногами хрустят ветки.

Андрей Петрович закуривает. Смотрит вверх — клочок неба между соснами, пролетевшая ворона, облако, похожее на лежащего медведя. Неожиданно на тропинке появляются две пожилые женщины, приближаются к Андрею Петровичу.

Ж е н щ и н а в б е л ы х к р о с с о в к а х. Как вам у нас? Нравится?

Андрей Петрович вынужден остановиться — женщины загораживают дорогу.

А н д р е й П е т р о в и ч. Здравствуйте. (*Его взгляд натыкается на массивные кроссовки. У одной женщи-*

*ны кроссовки белые, у другой — черные.*) Да я как-то еще не понял. Только сегодня заехал.

Женщина в черных кроссовках. У нас хорошо, очень хорошо. (*Улыбается.*) Кормят хорошо, воздух здесь свежий. У нас самодеятельность даже есть. Я здесь четвертый год.

Женщина в белых кроссовках. Вы поете?

Андрей Петрович. Что, простите?..

Хлопает себя по шее — убивает комара.

Женщина в белых кроссовках. Я говорю, вы поете? У нас вокальный ансамбль с аккордеоном. Поем старые песни. По пятницам, в шесть.

Андрей Петрович. А... вы в этом смысле. Нет, я не пою. Не умею.

Андрей Петрович пробирается вперед, пытается обойти женщин и пойти дальше, но они поворачиваются, и приходится остановиться.

Женщина в белых кроссовках. Тридцать тысяч в месяц! (*Поднимает указательный палец вверх, и восторженно улыбается.*) Вот сколько за нас платят! Спасибо детям, дай бог здоровья, уважили хоть на старости лет, — начинает мелко креститься.

Андрей Петрович боком пятится вперед, задевает головой ветку. Проходит несколько метров, оборачивается — женщины стоят и смотрят ему вслед.

Лиля и следователь сидят за столиком в столовой.

Лиля. Вот уж не думала, что накормишь меня обедом, товарищ следователь. Тем более комплексным.

Подцепляет вилкой капусту, хрустит, тщательно жует, удовлетворенно глотает.

Следователь. У тебя в животе урчало на весь кабинет.

Он отодвигает тарелку из-под салата и принимается за суп.

Лиля. Урчало? (*Прикладывает ладони к щекам.*) Ужас какой... (*Убирает ладони, продолжает есть.*) Но я со вчерашнего дня не ела ничего. Стресс — аппетит пропадает, особенно у женщин, слышал?

Следователь. Стресс, значит.

Лиля. Угу. Слушай, а тебя дома не потеряют? Весь день со мной убил, всю жизнь мою законспектировал.

Следователь. Не потеряют.

Лиля. Можно, я второе сразу? Суп с садика не люблю.

Следователь. Можно.

Лиля. Спасибо, товарищ капитан.

Прикладывает вилку к картофельному пюре — делает лыжню.

Следователь. Мама знала?..

Лиля. Что?

Следователь. Ну... все это?

Лиля вздыхает. Отправляет, наконец, вилку с пюре в рот.

Лиля. Мама папку нашла. С фотографиями.

Лиля и следователь синхронно тянутся к стаканам с ярко-желтым абрикосовым компотом. Так же синхронно, глядя друг другу в глаза, отпивают. Ставят стаканы на место. Продолжают есть.

На диване — Лиля с мамой. Сидят с серьезными сосредоточенными лицами, плечом к плечу. На коленях — раскрытая папка, в ней — большие фотографии. Сначала фотографию осторожно, кончиками пальцев, берет мама, несколько секунд всматривается — и передает Лиле.

Лиля (*за кадром*). Нет, все прилично, голых там не было. Наоборот — все одетые. Как в театре.

Из рук в руки переходят снимки.

Девочка в белом, с теннисной ракеткой, на фоне надутого куполом пододеяльника. Женщина в шляпе полулежит в гамаке, рядом, на траве, — зачем-то распахнутый кружевной зонт. Она же, только в цветастом сарафане, сидит на качелях и ест вишню.

Смазанный из-за движения снимок: крупным планом велосипедное колесо, клетчатый клин юбки и колено.

Последняя фотография — крупный план: счастливое лицо Лили, смеющейся, в трамвае.

Мама закрывает папку, смотрит перед собой. Сидят молча, руки на коленях, спины прямые.

Лиля не выдерживает.

Л и л я. Может, ты снимешь этот дурацкий халат?

М а м а. Зачем?

Л и л я. Затем. Чего в одном и том же ходить? Смотри, вон люди — платья носят, шляпы. В теннис играют. На великах катаются. В юбках.

М а м а. Вот пусть он к этим людям и катится.

Мама резко встает с дивана. Открывает шкаф, вытаскивает одежду — брюки, джинсы, трусы — и сваливает все на пол, на середину комнаты. Поднимается на носки, тянет с верхней полки что-то серое. Вытягивает пуховик. Новый — на рукаве болтаются этикетки. Бросает его сверху на кучу одежды.

Садится на диван. Трогает пальцами виски, словно проверяет, все ли на месте. Начинает тихонько всхлипывать. Плачет. Соскальзывает с дивана на коленки, поближе к куче, зарывается головой в пуховик. Слышны всхлипы и придушенные пуховиком рыдания.

Наревевшись, садится рядом с одеждой, высмаркивается в майку.

М а м а. Лиль, чё ему надо, а?.. Все из меня вытряс, все кишки, на сердце живого места нет, а ему все мало... Все искусство какое-то ищет, любовь какую-то, все успокоиться не может...

Лиля сидит, как сидела, — руки на коленях, спина прямая.

И вдруг начинает петь с чуть грузинским акцентом, подражая Нани Брегвадзе.

Л и л я.

От-во-ри потихооо-ньку калитку
И войди в тихий садик, как тень.
Не за-будь потемне-эээ-е накидку,
Кружева...

М а м а. Дура чокнутая. Психическая.

Мама встает и спокойно собирает одежду с пола. Аккуратно стряхивает и укладывает обратно в шкаф.

Лиля продолжает петь.

Лиля и следователь сидят за пустым столиком.

Лиля смотрит в окно на огромного клоуна, показывающего малышу фокус. Фокус удался, а малыш не смеется. Серьезная мама вынимает из кошелька деньги.

Л и л я. А потом мы с классом в кофейню пошли. В «Пингвин». Вот там-то я его и застукала. Даже зайти не успела, смотрю — а он прямо у окна сидит, веселый такой, в рубашке. Вроде рассказывает что-то. Руками машет. А рядом девчонка сидит, я ее узнала, она на фотках была. Смеется, конечно. Стою, гляжу на них. А он как увидел, сразу вскочил, на улицу выбежал, губы трясутся. Ты, говорит, ничего такого не думай и маме не рассказывай, это я по работе.

С л е д о в а т е л ь. И ты не рассказала.

Л и л я (*вздыхает*). Ревности в ней много, понимаешь? Давай, говорю, выгоним его. Без него жили ведь, и неплохо жили. А она: что было, то было, а сейчас без него не смогу. И он не сможет. Как с похорон вернулась, так лежит. Не ходит никуда. «Дай воды» — и опять молчит.

С л е д о в а т е л ь (*кладет деньги в папку со счетом*). Мне здесь в одно место надо съездить — хочешь со мной? К одиннадцати вернемся.

Л и л я (*смотрит через стекло на одинокого клоуна*). Поехали.

Официантка наблюдает, как Лиля и следователь выходят из кафе, садятся в белую «десятку». Уезжают.

Комната Андрея Петровича. Свет выключен, горит ночник над кроватью.

Андрей Петрович открывает пластмассовую баночку с таблетками, ставит ее на тумбочку. Здесь стоят уже две такие же открытые баночки.

Уходит в ванную. Слышно, как журчит вода. Возвращается с наполненным стаканом.

Вытряхивает на ладонь таблетку из первой баночки. Запивает.

Таблетку из второй. Из третьей. Снова из первой.

Белая «десятка» обгоняет КамАЗ с прицепом. Водитель КамАЗа подозрительно смотрит сверху вниз на маленькую легковушку и сидящих в ней человечков.

«Десятка» встает в правую полосу. В машине звучит радио. Лиля не дослушивает песню, переключает на другую станцию. Снова переключает. Следователь нажимает на кнопку дис-

ковода — звучит фортепианное вступление, затем — низкий бархатный голос по-английски.

Л и л я. Слушай, я забыла, как тебя зовут. Ты вроде бы говорил — тогда, утром, но я...

С л е д о в а т е л ь. Алексей. Для тебя — Алексей Андреевич Колобов.

Л и л я. Ясно.

Едут молча. Низкий бархатный голос из дисковода повторяет, не уставая: «I'll see you again».

Л и л я. Это что?

С л е д о в а т е л ь. Где?

Л и л я. Музыка.

С л е д о в а т е л ь. Джаз. Кто поет, не знаю. Сборник.

Л и л я (*выразительно*). Алексей Андреевич Колобов любит джаз.

С л е д о в а т е л ь. А кто его не любит?

Впереди патруль. Машина снижает скорость, съезжает на обочину, останавливается.

Никто не подходит. Сзади подъезжает еще одна машина, тоже тормозит, к ней подходит гаишник. Лиля снимает балетки, сидит с босыми ногами.

С л е д о в а т е л ь (*смотрит в зеркало заднего вида, как гаишник садится в машину*). Пол грязный.

Л и л я. Ноги тоже не стерильные.

Гаишник выходит из машины, проходит мимо «десятки», встает на прежнее место.

С л е д о в а т е л ь. Черт знает, что такое.

Выруливает на дорогу.

Л и л я. Куда едем-то, Алексей Андреевич? В темный лес, в избушку к бабке Ежке?

С л е д о в а т е л ь. В избушку, в избушку. Человека одного заберем оттуда — и обратно.

Л и л я. Что за человек? Тоже преступник?

С л е д о в а т е л ь. Нет, не преступник. Отец у меня там. В Доме престарелых.

Л и л я (*присвистывает*). Вот это даешь! Ты отправил?

С л е д о в а т е л ь. Что значит «отправил»? Это хорошее место. Частное. Уход, воздух, развлечения, все дела... Затосковал он у меня. Как мать похоронил, так всё — будто подменили. (*Поворачивается к Лиле.*) Понимаешь ты такие вещи, Лилия Сергеевна?

Лиля не реагирует. Отстукивает ладонью на коленях ритм звучащей музыки.

С л е д о в а т е л ь (*снова смотрит на дорогу*). У тебя, конечно, своего дерьма хватает.

Л и л я (*перестает отстукивать*). У меня нет дерьма.

Отворачивается, утыкается в окно.

Больше не разговаривают. За окном начинаются сосны — высокие, сочно-зеленые, будто нарисованные старательным художником для детской сказки. Лиля смотрит на мелькающий за стеклом лес и видит стену своей комнаты, усеянную бледно-сиреневыми ветками на обоях. В стене торчит гвоздь, на нем — на перетянутой коричневой веревке — картина с хрестоматийным сосновым пейзажем и размытой дождем дорогой. Такие картины-постеры в золотистых широких рамках часто висят в фойе районных Домов культуры, провинциальных столовых, школьных коридорах.

Виктор лежит на старом диване лицом вверх. Лиля сидит рядом, закрывает ладонью Виктору глаза.

Л и л я. А сейчас?..

В и к т о р. Ммм... Погоди, дай подумать. Пятое декабря 93-го. Ты в подъезде.

Л и л я (*смеется*). В подъезде?! .

В и к т о р. Да, в подъезде. Выцарапываешь ключом на стене какое-то имя. На тебе шуба и толстая плюшевая шапка в крапинку. Варежки болтаются на резинке.

Л и л я. А что за имя?

В и к т о р. Не торопись. Сейчас. Ге...на... Точно, Гена! Когда царапаешь «н», высовываешь язык.

Лиля смеется, перекрывает второй ладонью Виктору рот, падает рядом. Лежат, смотрят в потолок.

Л и л я (*серьезно*). Дурацкая у тебя игра. И все неправда. У меня не было Гены. Я не царапала в подъезде. И никогда не носила плюшевые шапки.

В и к т о р. Но варежки-то на резинке были! Ну были же!

Поворачивается к Лиле, гладит ее волосы.

Л и л я. Не скажу.

В и к т о р (*закрывает ладонью Лиле глаза*). Твоя очередь. Сконцентрируйся.

Молчание. Лиля концентрируется.

Л и л я. Девятое мая.

В и к т о р. Год?

Л и л я. 79-й. Тебе... Тебе...

В и к т о р. Ну? Сколько мне?

Л и л я. Тебе четырнадцать!

В и к т о р. Молодец.

Л и л я. Ваш класс повели к Вечному огню. Вы идете. Медленно. Ты впереди. Несешь охапку гвоздик.

В и к т о р. Ну.

Л и л я. Загну! (*Пауза.*) Тебе нравится Катя из параллельного. Она выше тебя на три сантиметра. Ты изловчился и украл три гвоздики из общей кучи. Засунул в брюки.

В и к т о р. Так видно же.

Л и л я. Не перебивай! На улице холодно. Все в куртках, под курткой не видно.

В и к т о р. Ааа.

Л и л я. А потом... После памятника вы пошли с друзьями в кино, и ты забыл про гвоздики. И про Катю тоже забыл.

Виктор прищелкивает языком и качает головой.

Л и л я. Да. А когда снял куртку, то все увидели. Ты сказал, что оставил для ветеранов. (*Убирает ладонь Виктора, держит ее в руках.*) Было?

В и к т о р. Не-а. В четырнадцать я уже бегал к Таньке, соседке. Ей было двадцать, и она много чего умела. В техническом плане. Но с заданием ты справилась. Умница, дочка. (*Встает на диване в полный рост, утыкается в картину.*) Откуда такая красота?

Л и л я. В кабинете рисования ремонт делали, я стащила.

В и к т о р. Нравится?

Л и л я. Ну так...

В и к т о р. Пойдем завтра на выставку графики. А это выброси.

Снимает картину с гвоздя, не удерживает — и картина падает на диван, вылетая из рамки. Лиля садится, прикладывает рамку обратно. Сдувает челку. Виктор наблюдает, затем выхватывает золотистую рамку из Лилиных рук и ломает. Сухой треск.

Л и л я. Ты... чего?! Это же не твоя вещь! Мне нравилось это! А ты испортил! Давай уматывай отсюда на свою графику, пионер хренов с гвоздиками!

Садится на диван, кладет безрамную картину на колени.

Виктор стоит рядом, руки в карманах. Садится. Гладит Лилю по голове. Целует в висок.

«Десятка» проезжает через открытые металлические ворота. Под колесами шуршит гравий. Автоматически зажигаются фонари у здания. На крыльце стоит женщина в белом халате — та брюнетка, которая водила Андрея Петровича на обед и просила надеть тапочки. Женщина ждет, когда подойдут Алексей и Лиля.

Б р ю н е т к а. Что ж так поздно-то? У нас посещения до восьми, все спать уже легли.

Она открывает дверь перед гостями, пропускает вперед, внимательно оглядывает.

Все идут по коридору — лампочки включаются так же, как фонари, автоматически.

Доходят до двери Андрея Петровича. Остановились.

С л е д о в а т е л ь. Ну дальше мы, наверное, сами, спасибо.

Алексей ждет, когда администратор скроется в конце коридора, затем осторожно стучит в дверь.

Л и л я (*шепотом*). Давай погромче.

Алексей стучит громче и прислоняется ухом к двери. Тишина. Стучит кулаком — тихо.

Л и л я. А у него есть мобильник?..

Алексей достает телефон, набирает номер. Слышно, как за дверью пиликает мелодия.

Л и л я. Давай через окно.

С л е д о в а т е л ь. Сейчас за ключом схожу. Стой здесь.

Уходит по коридору.

Внезапно дверь открывается — сонный Андрей Петрович в пижаме и тапочках молча смотрит на Лилю, она — на него.

А н д р е й П е т р о в и ч. Вам кого?

Алексей складывает одежду в большую спортивную сумку.

Андрей Петрович (*негромко, кивая в сторону ванной, откуда слышится журчание воды*). Леш, это кто?

Следователь. Знакомая одна. Подозреваемая.

Андрей Петрович. В чем?

Следователь (*пытается застегнуть молнию на сумке — застряло*). Отчима кокнула. (*Молния застегивается.*) Нечаянно.

Андрей Петрович. А чего ты с ней ездишь?

Следователь. А с кем мне ездить?

Лиля выходит из ванной, шлепает босыми ногами. На полу остаются мокрые следы.

На заднем сиденье «десятки» спит Андрей Петрович. Голова наклонена вперед, слегка покачивается. Время от времени он просыпается, смотрит в окно на мелькающие фары машин, затем снова засыпает.

Следователь. Так. Давай закончим со всем этим.

Лиля (*поворачивается к нему*). С чем?

Молчание.

Следователь. Лилия Сергеевна Бобылева. Что произошло в ночь с пятого на шестое марта? Прошу говорить подробно, не упуская деталей.

Голос у Алексея-следователя сейчас тихий и твердый, как грецкий орех. Алексей устал. Сегодня был долгий день. А Лиля, наоборот, выглядит гораздо лучше, чем утром. Свежее, живее, что ли. Вот ее профиль, освещаемый встречными машинами, — обыкновенный профиль шестнадцатилетней девчонки.

Лиля. Ты любил кого-нибудь?

Алексей нервно смеется.

Следователь. Ну при чем здесь это?

Лиля. А вот он много всего любил. Может, поэтому и сердце больное было. Она сколько раз ему говорила — ты зачем мне звонишь, звони в «скорую», я же медсестра, а там врач приедет. А он — как ребенок. Только тебе, говорит, сердце доверяю. Вот и получилось, что не оправдала она его доверия. Опоздала.

Алексей съезжает на обочину, останавливается.

Следователь. Куда опоздала?

Лиля (*поворачивается к нему*). Туда и опоздала. Как там у тебя написано? В ночь с пятого на шестое марта, так?.. Это ты правильно написал. А вот все остальное — хрень собачья. Сердце схватило у него. Прямо на кухне прижало, пока чайник ждал. Слышу — грохот, прибегаю — лежит, голову трет. Стукнулся, видать, об стол, пока падал. Я — в морозилку скорее, за ложкой. У нас всегда в морозилке ложка лежит, чтоб, если что, сразу приложить. А он улыбается, губами шевелит, слов не разобрать. (*Плачет.*) Что, кричу, сделать-то, Вить? А он — два слова только. Сердце и Тоня. А мама дежурит. Звоню ей — сначала звали долго, потом трубку взяла, приехать не может, «скорую», говорит, вызывай. А мне будто кто руки веревкой связал. Сижу с телефоном в комнате и никуда не звоню. На кухню боюсь заходить, тихо там. Не знаю, сколько просидела. Может, двадцать минут, может, сорок... Потом страшно стало так одной сидеть, на улицу пошла. В сторону вокзала, как ты говоришь. А как пришла — так увезли его уже.

Следователь. Интересная версия, Лилия Сергеевна. Только мама ваша, Антонина Петровна, совсем другое говорит. Что тупым предметом вы его стукнули. Что защищались...

Лиля. А что ей говорить-то остается?! Наказывает она меня так, понимаешь?! За то, что «скорую» не вызвала. В убийцы записывает. Только она первая его убила, а я уж потом. Жалко мне ее. И его жалко. Он все песню одну пел, романс, кажется... (*Вытирает слезы, поет. Тихо, проникновенно, осторожно, будто боится кого-то разбудить.*)

От-во-ри потихо-о-оньку калитку
И войди в тихий садик, как тень...

Лиля резко замолкает, дергает дверь, выходит из машины. Идет от обочины в поле, к лесу. В поле — стога сена. Идет медленно, свободно, расслабленно.

«Десятка» все так же стоит на обочине. Внутри — двое спящих мужчин. Алексей — за рулем, откинувшись на-

зад, Андрей Петрович — лежа на заднем сиденье, укрывшись сверху большим махровым полотенцем. Мимо проносятся грузовики. В траве стрекочут, в ветвях щебечут.

У окна в махровом халате стоит Тоня, Лилина мама. Она смотрит, не отрываясь, в окно и ест яблоко. Яблоко крупное, зеленое, крепкое, сочное. Тоня откусывает, всасывает в себя сок, жует, снова откусывает. Если бы яблоко не кончалось, она бы стояла так вечно.

**P.S.**

Л и л я (*за кадром*). Мама из больницы ушла в частную клинику. Закончила курсы массажистов. Хорошо зарабатывает, много путешествует.

Алексей Андреевич Колобов после моего дела ушел в отдел по борьбе с экономическими преступлениями. Мы тогда ездили за его отцом, Андреем Петровичем. Так вот, Андрей Петрович умер через месяц после нашего с ним знакомства. Сердечный приступ. Мы с мамой ходили на похороны. Заодно проведали на кладбище Виктора, посадили анютины глазки. Только они почему-то не растут.

В моей жизни тоже все изменилось. Через полгода у меня родился сын. Мама сказала: это хорошо, что мальчик. Мальчикам в жизни легче.

Что еще? Работаю в магазине при гончарной мастерской. Продаю кувшины, тарелки, маленьких человечков. Один раз меня даже пустили за гончарный круг. Понравилось.

А вообще я, наверное, буду поступать на актерский. Если получится.

*Февраль — май 2012 года*

# Аннотации научных статей

**Елена Стишова. Адреналин**

Рецензия на фильм Николая Лебедева «Легенда № 17». Критик анализирует основные мотивы, стилистику, драматургические аспекты картины, а также актерские работы. Автор рассматривает фильм в историческом контексте как стилистический римейк советского кино, отмечая особенности режиссерской манеры Лебедева.

*«Легенда № 17», Николай Лебедев, стилистика, история, спорт, советское кино*

**Сергей Сычев. Как заслужить любовь родины**

Рецензия на фильм Николая Лебедева «Легенда № 17». Критик рассматривает картину как инструмент формирования национальной идеи, подробно анализируя ее идеологическую составляющую, особую стилистику, а также характеры героев.

*«Легенда № 17», Николай Лебедев, национальная идея, идеология, стилистика*

**Катерина Тарханова. Серый класс как телепроект**

Исследование понятия «фильм выходного дня». Автор анализирует ключевые особенности телевизионной продукции данного типа, ее стилистические, эстетические и идеологические аспекты, проблематику, драматургическую структуру, основные типажи. Критик также рассматривает роль данной телепродукции в формировании политики телеканалов.

*Телевидение, «фильм выходного дня», идеология, драматургия, политика, аудитория*

**Нина Спутницкая. Гендер: великий и ужасный**

Рецензия на картину «Оз: Великий и Ужасный» Сэма Рэйми, по книге Лаймена Фрэнка Баума. Критик анализирует новую киноинтерпретацию сказочной повести, исследуя ее философский и культурологический аспекты, сюжетные коллизии, подтексты, мотивы маскулинности и феминности. Особое внимание уделяется анализу характеров и типажей, представленных в фильме.

*«Оз: Великий и Ужасный», Сэм Рэйми, экранизация, Лаймен Фрэнк Баум, философия, сказка*

**Нина Цыркун. Обращение Тони Старка**

Рецензия на картину «Железный человек—3» Шейна Блэка. Критик анализирует особенности стилистики и эстетики фильма, его персонажей, а также его ключевые мотивы и жанровые приемы. Автор прослеживает эволюцию кинофраншизы Marvel, отмечая ее сильные и слабые стороны.

*«Железный человек—3», Шейн Блэк, Marvel, кинофраншиза, комикс, стилистика*

**Кристина Матвиенко. Аттракцион и опыт**

Анализ процессов, идущих в современном российском театре. Автор исследует феномен радикализации театрального языка на материале постановок таких авторов, как Юрий Бутусов, Дмитрий Волкострелов, Римас Туминас и другие. Раскрывая ключевые мотивы и проблематику их произведений, автор выявляет актуальные тенденции в современном театре, ищущем новые пути и способы коммуникации со зрителем.

*Современный театр, радикализация, язык, Юрий Бутусов, Дмитрий Волкострелов, Римас Туминас, коммуникация*

**Тимур Хакимов. Обнуление ноль-позиции**

Анализ одного из центральных понятий театра нулевых — «ноль-позиция», — ставшего ключевым для авторов «новой драмы». Критик исследует данный феномен, рассматривая его теоретическую основу, особенности его базовых категорий, таких как «автор» и «герой», а также анализирует произведения авторов «новой драмы», в частности Павла Пряжко.

Театр, ноль-позиция, «новая драма», автор, герой, Павел Пряжко

**Сергей Эрлих. Уроки конспирологии**

Автор исследует сложный процесс форматирования исторической памяти и исторического мифа. В статье проанализированы способы и методы влияния на историческую память народа, политические, идеологические и социологические аспекты этого процесса, а также особая роль в нем СМИ, часто используемых в качестве орудия правительственной пропаганды.

*Историческая память, исторический миф, форматирование, СМИ, пропаганда, политика*

# S U M M A R Y

Andrei Erofeyev — Yulia Bederova — Oleg Zintsov

## All looks like that in 1913

*New poetics: imitation of protest. Moderated by Daniil Dondurei and Nina Zarkhi.*

Elena Stishova

## Adrenalin

*Review of Nikolai Lebedev's LEGEND # 17 (Russia). The critic analyzes major motives, stylistics and composition as well as actors' work in the picture. The film is considered in historical context as a stylistic remake of Soviet cinema, and against Lebedev's directorial manner.*

**LEGEND # 17, Nikolai Lebedev, history, sport, stylistics, Soviet cinema**

Sergei Sytchyov

## How to deserve Homeland's love

*Review of Nikolai Lebedev's LEGEND # 17 (Russia). The critic considers the picture as a tool of forming the national idea, analyzing its ideological component, special stylistics and characters.*

**LEGEND # 17, Nikolai Lebedev, national idea, ideology, stylistics**

Katerina Tarkhanova

## A grey class as TV project

*Review of Artyom Nasybulin's TV series UNLOVED (Russia), Anatoly Mateshko's INDIAN SUMMER (Russia), Ilya Khotinenko and Sergei Girgel's LOVE FROM A TEST TUBE (Russia). Investigation of the notion «weekend movie». The author analyzes key peculiarities of the TV stuff of the kind, its stylistic, aesthetical, dramatic structure and character types. Also the role of this stuff in forming the politics of TV channels is viewed.*

**TV, weekend movie, ideology, dramaturgy, politics, audience**

Nina Sputnitskaya

## Gender: the great and powerful

*Review of Sam Raimi's OZ THE GREAT AND POWERFUL (USA) after L.Frank Baum. The critic analyzes the new film adaptation of the fairy tale, investigating its philosophical and cultural aspects, plot twists, subtexts, masculine and feminine motives. Characters and types are specially considered.*

**OZ THE GREAT AND POWERFUL, Sam Raimi, adaptation, L.Frank Baum, philosophy, fairy tale**

Nina Tsyrkun

## Transformation of Tony Stark

*Review of Shane Black's IRON MAN 3 (USA). The critic analyzes peculiarities of the helmer's stylistics, aesthetics and characters of the picture as well as its key motives and generic tricks. Evolution of the franchise is also traced down in the context of Marvel history.*

**IRON MAN 3, Shane Black, Marvel, franchise, comics, stylistics**

Kristina Matvienko

## Attraction and experience

*On radicalization of the theatre language. Analysis of processes which take place in contemporary Russian theatre. The author considers the phenomenon of theatre radicalization basing on the stage production by Yury Butusov, Dmitry Volkostrelov, Rimas Tuminas and others. Disclosing key motives and topics of their creations, the author points out actual trends in modern theatre searching for new paths and modes of communication with the audience.*

**Contemporary theatre, Yury Butusov, Dmitry Volkostrelov, Rimas Tuminas, radicalization, language, communication**

Timur Khakimov
**Setting to zero of zero position**
*Analysis of one of the central concepts of the theatre of 2000s — «zero position», which became the key one for the «new drama» authors. The author investigates the phenomenon in question, its theoretical basis, peculiarities of its fundamental categories, such as author and protagonist, and analyzes creations of «new drama», namely by Pavel Pryazhko.*
**Theatre, «zero position», «new drama», author, protagonist, Pavel Pryazhko**

Dmitry Volkostrelov:
**"...No thinking about a spectator"**
*Conversed by Zara Abdullayeva.*

Dmitry Venkov:
**"Everyone hasn't become an artist yet»**
*Conversed and commented by Timur Khakimov.*

James Marsh:
**«With my film I revenged my father»**
*Conversed by Ludmila Litvishko.*

Daniil Dondurei — Boris Dubin
**Consolidation through confrontation**
*On technology of looking for an enemy.*

Sergei Erlich
**Lessons on conspiracy theory**
*The author investigates the complicated process of formatting the historical memory and historical myth. Modes of impact on the nation's historical memory, political, ideological and sociological aspects of this process as well as peculiar role of mass media often used as a tool of governmental propaganda are analyzed.*
**Historical memory, historical myth, formatting, mass media, propaganda, politics**

Grisha Bruskin
**H-hour**

Andrei Migatchyov
**Honeymoon**
**A cart**
**A fiddlestick**
*Three synopses.*

Sergei Yudakov
**A river...**
*A script.*

Anastasia Maleyko
**One day from Lilichka's life**
*A script.*

**Журнал издается при поддержке**

**Министерства культуры РФ**

**Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ**

**Научный совет журнала:**

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, А.Шатских, *д.иск.*, М.Швыдкой, *д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

**16+**

**Журнал издается при поддержке:**

**Первого канала**

**телеканала ТНТ**

**телеканала РЕН**

**компании «СТС Медиа»**
**(телеканал «Перец», телеканал СТС)**

**телеканала «Петербург — 5 канал»**

**фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»**

**ISSN 0130-6405**

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ**

Выходит с января 1931 года

**Издатель Некоммерческое партнерство**
**«Редакция журнала «Искусство кино»**

**Главный редактор** Даниил Дондурей
**Исполнительный директор** Елена Левченко
**Заместитель главного редактора** Нина Зархи
**Ответственный секретарь** Лариса Калгатина
**Редакторы** Елена Стишова, Нина Цыркун
**Специальные корреспонденты** Зара Абдуллаева, Лев Карахан
**Шеф-редактор сайта www.kinoart.ru** Евгений Майзель
**Арт-директор** Людмила Мишунина
**Фоторедактор** Елена Плоткина
**Корректоры** Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
**Секретарь редакции** Анна Закревская
**Дизайн обложки** — Евгений Добровинский

●

**Адрес редакции:** 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
**Телефон для справок:** (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
**www.kinoart.ru**

**e-mail: filmart@yandex.ru**

Сдано в набор 15.05.13. Подп. к печати 30.05.13
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75
Заказ 14599. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

●

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

●

«**Искусство кино**» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.

**Our address:**
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
**Tel.** (499) 248-28-22
**Fax** (499) 241-08-52

**www.kinoart.ru**

**e-mail: filmart@yandex.ru**

**© Журнал «Искусство кино», 2013**

5
ЗНАК
ОТЛИЧИЯ

ПРЕМЬЕРА!

# День ангела

ВРЕМЯ ТВОРИТЬ ЧУДЕСА...

ПО ПЯТНИЦАМ И СУББОТАМ

**В 9:35 НА ПЯТОМ**

премьера комедийного сериала

Средняя общеобразовательная

# ШКОЛА №15

г. Пырьевск

участковый

Степан Бабанов

физрук

Дмитрий Мельников

аферист

Олег Красавкин

чиновник

Виктор Заборов

брюзга

Игорь Бурлак

казанова

Алексей Симонов

Сергей Родзянский

официант

Евгений Пирогов

врач

Николай Счастливый

пожарный

Вадим Збых

адвокат

Любовь Прошкина

домохозя

Маргарита Утюгова

Марго

Алексей Приходько

таксист

# ОДНОКЛАССНИКИ

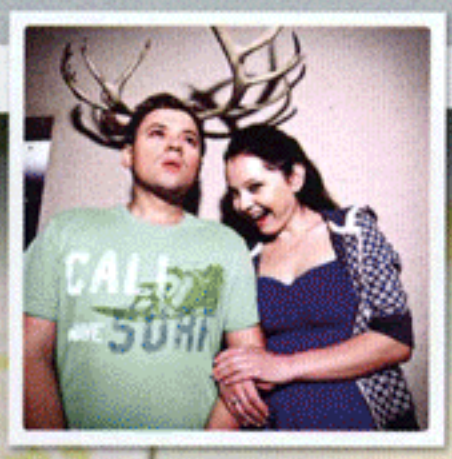
по будням

16+

22:00

перец телеканал

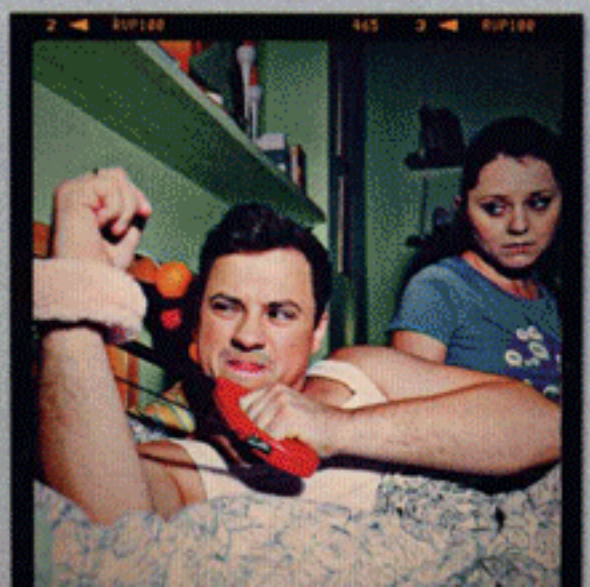
Реклама. СМИ «Телеканал «Перец». Свидетельство о регистрации СМИ Эл №ФС77-50005 от «29» мая 2012г.



# САШАТАНЯ

новый комедийный сериал # понедельник - четверг 20:30

ТНТ



16+

Индекс 70402

# ИСКУССТВО КИНО

## В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы А.АРТЮХ, Д.ДЕСЯТЕРИКА, Е.МАЙЗЕЛЯ, Н.СПУТНИЦКОЙ, И.СУКМАНОВА, Б.ФРУМИНА, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Алексей Злобин. «Герман — человек божий. Дневник ассистента» (фрагменты книги)

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

*КАННН-2013*
*СОЧИ-2013*

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ОЛЬГА АНДРЕЕВА

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

КЕН ЛОУЧ
АЛБЕРТ СЕРРА
ДЖОРДЖ ЛУКАС

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Мировое кино в поисках новой реальности
Актуальные процессы в мировом кинематографе
Новый кинематограф Квебека

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

Преподавание кино в английских и скандинавских школах
Кино в российской школе
Как писать сценарии

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Сергей Параджанов и Тонино Гуэрра

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Анна Тугарева. ПИСЬМА К ЖЕНЕ

2013